



1

## الفن الرقمي والحفاظ على التراث الثقافي غير المادي نحو فلسفة للفن في عصر التقنية المعلوماتية

أ.د. حسن مصدق - كاتب من المغرب

فرض العديد من الفنانين المعتادين في مجال استعمال التقنيات السمعية البصرية أنفسهم كرواد التعبير عن الواقع بواسطة أدوات الاتصال خلال النصف الثاني من القرن العشرين. ثم تطورت تجاربهم في استخدامات غير متوقعة لتكنولوجيات الشبكات، ما فتح مجال التعبير الفني على أساليب جديدة ووضع الإبداع الفني مجتمعا في مفترق الطرق بفعل ابتكار الحواسيب والبرمجيات الإلكترونية. لذلك، يقترح هذا النص إعادة قراءة تاريخية وتحليلية لولادة المصنفات الفنية الرقمية وأجهزة الإبداع الرقمية في الشبكة وملائمة بعض خصائص التطور الفني الحديث في شبكة الإنترنت وكيفية صون التراث الثقافي غير المادي عبر المدونات والأرشيف الرقمية.

والواقع أن الفن الحديث بصفة عامة والفنون الجميلة بصفة خاصة استأنسا دائما بما بلغته التقنيات الإنسانية من شأ وتطور خضع لثلاث ثورات صناعية أثرت كثيرا في بنيانه ووظائفه، أولها الفترة الصناعية الأولى (1760-1820) المرتبطة بميلاد الآلة البخارية وخطوط السكك الحديدية، ثم موجة ثانية (1860-1900) تم اختراع الكهرباء والهاتف فيها، ما فتح الباب على مصراعيه لمرحلة ثالثة (1950-1990) مهدت لعصر المعلومات واندماجها مع وسائط الاتصال السلكية واللاسلكية.

هذا يعني أن محاولة الربط بين الفن الرقمي والتراث غير المادي غير معهودة في العالم العربي، لكن ممكن أن تجد هذه المحاولة تفسيرها المنطقي على المستوى المعرفي والجمالي بوصف كل الأعمال الفنية أشياء مصنوعة بالمعنى الهيدغري، أي أن الحجر موجود في العمل الفني المحفور أو المنقوش، واللون موجود في اللوحة الزيتية المرسومة، والصوت موجود في العمل الفني اللغوي، واللحن موجود في العمل الفني الموسيقي، وصولا إلى منتجات الفن الرقمي... ويمكن أن نعكس القول إننا نجد العمارة في الحجر، والحفر في الخشب، والنقش في الجبس، والعمل الموسيقي في اللحن، والعمل اللغوي في الصوت، وأخيرا مجمل الأعمال في الوسائط الرقمية.

هكذا، يمكن أن نبرر ضرورة البحث في الثقافة الشعبية من منظور الفن الرقمي، وأن نجد مجمل العناصر الفلسفية الضرورية لهذا البحث من أجل فلسفة للفن في عصر التقنية المعلوماتية.

وبالنظر إلى الثورة الثالثة، نجد ثمة تحولات كبرى أصابت مفاهيم مثل التقنية، والخيال والإبداع، بحيث لا تخل أي تكنولوجيا من تمثيلات اجتماعية، وهذه بدورها تجد فيها أداة من أدوات التعبير عنها، كما يحدث في فن الرسم عن طريق الحاسوب، وألعاب الفيديو والعوالم الافتراضية أو ثلاثية الأبعاد. وهو الأمر الذي يفتح الباب عن إمكانية تقننة الخيال بعد محاولة مكنتته.

وإذا تأملنا مليا تكوين هذه الأنظمة التقنية الكبرى، نجد بأنها طورت أربع فئات تقنية بالغة التعقيد بحسب

التصنيف الذي اقترحه ميشيل فوكو<sup>1</sup>:

- «تقنيات إنتاج» تساعد على تسخير الطبيعة وتطويرها والتحكم في مواردها،
- «تقنيات أنظمة الإشارات» تتيح استخدام العلامات، والمعاني والرموز،
- «تقنيات السلطة» التي تهدف إلى توجيه الأفراد نحو غايات بعينها، وهي اليوم تتم بواسطة أدوات جذب وحفز الاهتمام كما يحدث في مجال التسويق والتدبير أو عبر وسائط الإعلام،

- «تقنيات معالجة الذات» التي تسمح بإجراء عمليات حول الجسد أو تغيير سلوك الأفراد وقبولتها، بحيث بدأت التقنيات الإحيائية تخترق أسرار المادة العضوية لحماية الإنسان من أعراض الشيخوخة والمرض وتطوير الأداء.

وهو ما يعني في مجال التفسير الإيستمولوجي أننا إزاء ثلاث أنظمة تقنية كبرى لكل منها مبادئها ووظائفها وآليات تفكيرها ومعاييرها الخاصة بها في قبولية الذهنية البشرية وأذواقها وسلوكياتها، تم تأسيسها بالتدريج حول شبكات النقل، ثم شبكات الكهرباء، وأخيرا تكنولوجيا المعلومات والاتصالات.

إجمالا، يمكن التذكير بسمتين أساسيتين للتقنية، فمن ناحية تُوسع التقنية وتُضخم وتزيد من قدرات الفعل الإنساني، ومن ناحية أخرى، هي تخلق عالما آخر، عالما مصطنعا يقوم على تحويل العالم الطبيعي بالالتفاف عليه بالمكروخديعة قوانينه، لكن ما يبقى هو أن الموضوع التقني في آخر المطاف تكوين اجتماعي وثقافي، ويعد جزءا من «نظام تقني» ينخرط في نظام ثقافي عام ورؤية للعالم، أي أن التقنية عبارة عن إمكانية واختيار ومنعطف طريق يتعين إنجازها، حيث لا مجال لاحتمية تقنية خارجية تفرض نفسها كقدر مشؤوم على المجتمع.

أكثر من ذلك، يتضح بأن الأشياء التقنية عبارة عن بلورة ثقافية ونظاما من تمثيلات اجتماعية تفسح عن خيالات، بحيث أن حتى الشيء العادي جدا فيها يشتمل



على خيار وبراعة ونظام قيم وثقافة معينة . بمعنى أنه يمكن قراءة أي حضارة عبر أسيانها التقنية . أي أن هذه الأشياء حبلى بمفارقة وظيفية وخيالية في نفس الوقت ، فهي أداة وظيفية ، لكنها في نفس الوقت أداة خيالية .

لذلك هي تُشكل بالجمع « تقنية خيالية » كما يصور ذلك عالم الأنثروبولوجيا جورج بالاندييه . إنها تقنية تبشر بعوالم جديدة كما فعل جول فيرن تماما في رواياته العلمية الخيالية . وهي أيضا في نفس الوقت تقنية تكسر وتجب ما قبلها منذ أن صنع الإنسان أول فأس بدائية إلى غاية صناعته للحفارات العملاقة . فهي مثل واو العطف تماما ، تأتي قبل الفعل الماضي فتقلب معناه إلى المستقبل ، وقد تأتي هذه الواو قبل الفعل المضارع فتقلب معناه إلى ماض .

حتما هناك بون شاسع في التعقيد التقني ، لكنه لا يعدو أن يكون في الدرجة وليس في الطبيعة ، فكلها أدوات ووسائل تنتج بغاية أهداف محددة يختلط فيها الخيال بالحقيقة ... إلخ . يتجلى ذلك في نموها البالغ السرعة وبصورة رجائية ومفاجئة أغلب الأحيان ، ولا أبلغ من ذلك ، أننا أصبحنا مدينين للكهرباء وآلات الطبخ والغسيل ومكيفات الهواء والهواتف المحمولة لا نستطيع منها فكاكا . منه ما يقوله هيرت ماركوزه في كتابه الإنسان ذو البعد الواحد : إن « الناس يتعرفون على أنفسهم في سلعهم ، يجدون أرواحهم في سيارتهم ، في أجهزة الهاي- فاي العائدة لهم ، في بيوتهم المسواة ، وفي تجهيزات مطابخهم » . فقيمهم متسقة مع علاقات التسويق والاستهلاك ، لا تستطيع عنها بديلا أو تبديلا .

لقد أدى تقدم تقنياتنا المذهل والطواعية والدقة اللتان توصلت إليهما ، بالإضافة إلى العادات والأفكار وحتى الخيالات التي أوجدتها وقوع تغييرات عميقة في حياة الإنسان ، إذ يستحيل اليوم أن نرى إلى المادة والمكان والزمان كما كان يحدث في الماضي .

ولعل كتاب نتشه وراء الخير والشر (1882) ، يصور بدقة عالما تقنيا معاصرا يحبل كل شئ فيه بنقيضه : « في لحظات الانعطاف التاريخية هذه تتجلى متجاورة ومتداخلة ببعضها غالبا حركات نمو وصراع رائعة

متعددة الوجوه أشبه بالغابة ، نوع من الإيقاع الاستوائي في عملية التطور مع حركة هائلة للتدمير والتدمير الذاتي بفضل الأنانيات المتعارضة تعارضا عنيفا والمتفجرة والمتصارعة فيما بينها من أجل الشمس والنور ، غير قادرة على الاهتداء إلى أية حدود أو قيود وأي احترام أو اعتبار في إطار الأخلاق الموجودة تحت تصرفها ... لا شئ غير « الأسئلة » الجديدة والصيغ الجماعية لم تعد موجودة ، هناك « لاء » جديدة تستند إلى سوء التفاهم وانعدام الاحترام وثمة انحطاط وشر مستطير مع أسمى الرغبات المجتمعة مع بعضها بشكل مخيف ، ثمة عبقرية الجنس تفيض فوق أطر الخير والشر وتزامن مصيري بين الربيع والخريف ... مرة أخرى هناك خطر ، وهو أمم الأخلاق - خطر هائل - . لكنه الآن موضوع خطر على الفرد ، على الأقرب والأغرب ، على الشارع ، على الابن بالذات ، على القلب بالذات ، على أعماق الملامات السرية للتمني والإرادة »<sup>2</sup> .

وهذا ما يفسر الصرخة المدوية التي أطلقها نتشه وما زالت تصيح في الأفق : « احذروا من التقدم التكنولوجي الذي لا غاية له إلا ذاته ، احذروا من حركته الجهنمية التي لا تتوقف عند حد ، سوف يولد في المستقبل أفرادا طبيعين ، خائعين ، مستعبدين ، يعيشون كالآلات ، احذروا من هذه الدورة الطاحنة للمال ورأس المال والانتاج الذي يستهلك نفسه بنفسه ، احذروا من عصر العدمية الذي سيحيى لا محالة . إذ لا يكفي أن تسقطوا الآلهة القديمة لكي تُحلوا محلها أصناما جديدة ، لا يكفي أن تنهار الأديان التقليدية لكي تحل محلها الأديان العلمية ، فالتقدم ليس غاية بحد ذاته » .

### من التقنية المادية

### إلى التقنية الرمزية

على مدى تاريخ الفن والتطور التكنولوجي ، اهتمت إبداعات مختلفة في الواقع بتحقيق شروط وسيط الاتصال والحضور عن بعد . غير أن البعد التعاقدي لفعل الاتصال في العصر الرقمي يظل مدفوعا بقوة وباستمرار من خلال تجربة فنية تُنجز في وقت واحد

تبادلا ثقافيا وأعمال مشتركة جديدة، كما تعبر عنه اليوم حركات فنية مثل حركات الفن الشبكي، والممارسات الفنية الرقمية (Net art) المتميزة بتجريب تكنولوجيا الاتصال.

ومن ثم، شكّل الاستخدام الفني للشبكات البريدية وخدمة المراسلات من فرد إلى فرد شكلا من أشكال الابتكار في الاتصالات، أي ما يعرف اليوم بفن البريد الرقمي أو فن استعمال خدمات البريد الإلكتروني (le Mail art). وإذا كان هذا العمل الفني يحتفظ بمادية وليونة بشكل صحيح، فإن تداوله يعزز من جماليات علاقة جديدة على وجه الخصوص.

إذ عمل الفن البريدي الشبكي بالفعل على إرساء إبداع أكثر توزيعا وتشاركية كبيرة، أي أن موضوعه يتم دفع حدوده باستمرار عبر تجميله بنقوش وعلامات فنية مختلفة طوال رواجه المفتوح. وهكذا أصبح فن تبادل الرسائل في نسخته المتعاقبة من مخطوطات ومطبوعات ووثائق رقمية (برقيات وتلكس وفاكس وبريد إلكتروني) موضوعا للمعالجات الفنية الأصلية التي أثرت على شكل الرسالة وطرق الإرسال والنقل والاستقبال.

من الواضح تماما أن الفن البريدي الشبكي يميز بشكل جلي بين الإبداع الفني والوسيط الرقمي، لكنه بدمجهما يشكل مجالا يمتزج فيه الإثنان، وبالتالي فهو يوزع التجربة الإعلامية بين الفنانين ومعدات النقل البيئي الرقمية ويخاطب تفاعلية مرتادي الشبكة في نفس الوقت، ما يطرح السؤال بقوة حول تعريف الفن الرقمي اليوم، فيما أصبحت الأدوات الرقمية جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية وأن مجموعة واسعة من الفنانين تستعمل ما نستعمله نحن أيضا. هذا في الوقت الذي أصبحت فيه الإبداعات الرقمية أكثر تنوعا حتى أصبحنا لا نميز بين ما ينتمي إلى الفن أو الترفيه، بخاصة أن التمييز بين الفنان والمشاهد أصبح ضيقا.

وعلى أية حال، ليس هناك من شك بأن مفهوم الافتراضي أضعف كثيرا ما هو نظري وما هو تطبيقي، بحيث لا تكمن المشكلة في عدم الفصل بينهما، لكنها تكمن في سهولة الانتقال من هذا إلى ذاك وبسرعة

كبيرة في هذا المجال. بمعنى أن الافتراضي يتسلل بين الخيال. والقصد والتنفيذ، ما يجعلنا نتساءل عما إذا كان الافتراضي لا يمنح للخيال طيفا من الواقع، وساطة أداء، وإنجاز تفرض نفسها على التفسيرات المختلفة.

ويمكن القول بأن الافتراضي مثل الأمواج، شيء متحرك قادم إليك وأنت في مكانك، فهو بحر أو مجرى أو وادي تسير فيه المياه، قد تفاجئك أمواجه وتحملك، وقد تزداد حدة أمواجه بتعدد روافده ومنابعه. بمعنى أنه معلق بين الحضور والغياب، فهو ليس بواقع حاضرو ولا خيال غائب، إنه يقع في منزلة بين المنزلتين، وهذا سر قوته. ومن ثم يمكن أن ينشأ تعريف للفن الرقمي بوصفه فن افتراضي يعرض إشارات وعلامات الخيال الافتراضي التي لا تخل بدورها من كثافة الشحن العاطفي والقوة التأثيرية المتضمنة في عملية المزج هاته.

وفي هذا الصدد، إن اللوحات الهاتفية (Telephone Pictures) للرسم والمصور الهنغاري لاسزلو موهولي-ناجي (László Moholy-Nagy (1895 - 1946)، هي اليوم بمثابة نموذج مثالي كما يشرح آلياته: «طلبت عن طريق الهاتف في عام 1922 خمس لوحات مرسومة على أواني مطلية من مصنع علامات تجارية. وكان أمامي الرسم البياني الذي بحوزة المصنع بالإضافة إلى رسمي الذي وضعته على ورق الرسم البياني. أما في الجانب الآخر من الهاتف، كان أمام مدير المصنع ورقة من نفس الرسم مقسمة إلى مربعات. وكان ينقل عليها الأشكال التي أشير إليها في موضعها الصحيح. (لقد بدا ذلك بمثابة لعبة شطرنج عبر المراسلة)»<sup>3</sup>.

ويرجع طابع السبق لهذه اللوحات الهاتفية إلى عدة عوامل: إن فعل الإبداع إذا استند أولاً وقبل كل شيء على إنتاج وصف موضوعي بواسطة مُصمّم ورسم بياني، فإنه يكشف ويضع في المشهد عملية اتصال و«ترجمة» بين فنان ومُنقذ عن بعد، بحيث يتحمّل الأخير مسؤولية تحويل المعلومات الهاتفية إلى «معادل سيميائي» إلى عمل فني، ومن ثم يلتف الفنان على العمل الإبداعي من خلال تفويض إنتاج اللوحات الهاتفية إلى صانع علامات تجارية يعمل على تنفيذ المنطق كي يحيله إلى إنتاج متميز يترجم النية الفنية الأصلية.



واهتموا فقط بإعطاء تعليمات من شأنها أن تسمح بتحقيق الموضوع الذي خططوا له»<sup>6</sup>.

هكذا، تجلّت الفكرة التأسيسية لـ «حوار فني» عن بعد في إنشاء كيت غالواي (Kit Galloway) وشيري راينوفيتز (Sherrie Rabinowitz) أول مقهى إلكتروني<sup>7</sup> في عام 1984، وهو عبارة عن مكان يجمع عدة هواتف، وأجهزة فاكس<sup>8</sup>، وشاشات، ومعدات للاتصالات السلكية واللاسلكية شبيهة بجهاز منيتيل (Minitel)<sup>9</sup> الفرنسي.

وانطلاقاً من هذا المكان، يمكن الاتصال مع الناس في مقاهي شبيهة في نفس المدينة والبلد نفسه أو في أي مكان آخر في العالم، كما أن الفضاء الافتراضي الذي تم إنشاؤه بواسطة هذه الشبكة خوّل للناس رؤية وسماع بعضهم البعض عن بعد، وتبادل الملاحظات، وهلم جرا، حيث عملت هذه الشبكات تدريجياً في تعزيز تبادل الاتصالات والتركيز على إنتاج مشترك للمحتويات الفنية المختلفة.

انتهى الأمر بأن أخذت سيرورة العلاقة في حد ذاتها عبر مختلف وسائط النواقل التقنية قيمة إبداعية، كما تشكل الفن الشبكي كفن تشاركي وتعاوني لأنه ينطوي على مشاركة عدة أشخاص من ناحية، ثم لأن نتائجه لا تتجلى في إنتاج الأشياء أو الصور من ناحية أخرى - على الرغم من أن هذه الأخيرة يمكن أن تكون موجودة أو يتم تبادلها -، بل بقدر ما تهم عملية التفاعل نفسها. لذلك، إن تعريف مثل هذه العملية أو إذا شئنا تحديد الظروف التكنولوجية والجمالية التي يحدث فيها مثل هذا التبادل ورهان ما يتلفظ به، يجعل منها في الأخير رأس حربة فن الشبكة.

### إبداع عن بعد

تركز المنشآت الفنية الجديدة على استكشاف ظاهرة «التفاعلية عن بعد» التي ظهرت خلال سنوات التسعينيات، وهي تعزز من «الحضور عن بعد» من خلال خطوط الهاتف (RNIS)<sup>10</sup> وشبكة الإنترنت. ويمكننا اليوم التمييز بين نوعين من الاستخدامات الفنية لمصطلح «التفاعلية عن بعد»: سواء

وبالتالي يتم تقويض مفهوم العمل «الأصلي» لصالح مادة مُصنّعة بكل نسخها المحتملة التي تضع في المنظور اختلافات ممكنة في المقاييس، والأشكال، والتحويلات المختلفة لعمل متعدد. وهو ما حدث في معرض الفن عبر التلفون (في متحف شيكاغو للفنون المعاصرة، تشرين الثاني / نوفمبر - كانون الأول / ديسمبر 1969)، حيث دشنت ثلاث لوحات هاتفية من قبل الفنان والمصور موهولي - ناغي الإمكانات الجمالية لما سيطلق عليه بعد ذلك الإبداع عن بعد، والتي تهدف إلى «جعل الهاتف وسيطا مساعدا في الإبداع، وصلة بين العقل واليد»<sup>4</sup>.

ومن ثم، واصل ممثلو حركة فلوكسوس هذا المسار بمضاعفة استعمال قنوات الإرسال: بطاقات بريدية (On Kawara)، وبرقيات (Vostell)، ورسائل هاتفية (Maciunas). كما أكد إنشاء مدرسة نيويورك للمراسلات (New York Correspondence)<sup>5</sup> من قبل راي جونسون (Ray Johnson) في السبعينيات أيضاً أهمية الابتكار التكنولوجي في بلورة هذا الاتجاه الإبداعي. إذ كانت إرسالياته تتمثل في مئات من الظروف العادية المحشوة بالفن التصويري المصغر الذي يجمع بين الصور وقصاصات الجرائد لها علاقة مع أي مرسل إليه: لقد كان جونسون يطلب من مراسليه إضافة أي شيء إلى إرساليته أو إرسال جزء منها إلى شخص آخر أو إلى نفسه. وهكذا لم يكن العمل الفني يكتمل إلا بعد مشاركة آخرين فيه.

أكثر من ذلك، نجد أن الحضور أصبح في كل مكان قضية إبداعية رئيسية يدور من حولها كل من مفاهيم الإرسال، والاتصال، وأهمية موقع الشبكة التي بلوت تدريجياً كلماتها ومفاتيحها الرئيسية من خلال ذلك. لكن تأثير فن الشبكة الوليد ظل محدود الأثر لأول وهلة، ومنحصر في قبضة جمالية وتقنية تهم كيفية نقل وترجمة محتويات المواد المختلفة مثل الصور والنصوص، ونادراً الأصوات. ذلك، إن إرادة الوجود المتزايد والانتشار المضاعف هي التي سادت، أكثر من مسألة الاتصال والنقل على نطاق أوسع: «لقد استخدم معظم الفنانين الهاتف بالطريقة المعتادة،



2

أصيلة، ما يجعل العمل يندرج في المنتج عن طريق إدخال العملية التي تحركه أو تعطيه الحياة في آن واحد. لذا يتمثل التحدي هنا في تهجين الفضاء الفيزيائي وتقنية المعلومات، أي أن الاستخدام المعتاد للشبكات يزداد بعودة الإحساس المرتبط بتجربة الحضور والعمل عن بعد الذي يبرز الأهمية الرمزية للظرفية والفورية التي تروج لها البيئة التكنولوجية.

أما إذا أخذناه بمعناه الثاني، فإن التفاعلية عن بعد، هي أكثر من وسيلة للإبداع بشكل جماعي وعبر مسافة. ففي عام 1983، حقق الفنان روي أسكوت (Roy Ascott) في «جرح النص» محاكاة تكميلية لكتاب رولان بارت «لذة النص»، وهذه العملية الإبداعية جزء من معرض إلكترا (Electra) الذي نظمته فرانك بوبر (Frank Popper) في متحف الفن الحديث في مدينة باريس، وهو مشروع مشترك لتصميم النص الأدبي الذي كشفت أوراقه تدريجياً عن «تأليف مشترك» في إحدى عشرة مدينة في العالم، يعمل فيه بشكل متزامن مجموعات من الفنانين متصلون فيما بينهم بواسطة شبكة إلكترونية.

خلاصة القول، تدعم التفاعلية عن بعد إجراء تواصل وحوار نوعي مع جمهور العمل على نحو متزايد، متجاوزة بذلك مجرد شبكة من الفنانين قد تتشكل سابقاً، فهي مفتوحة للإضافة والاستضافة

الاستعمال الذي يحيل إلى جهاز تحكم عن بعد بواسطة أجهزة تعمل في بيئات يصعب على البشر الوصول إليها<sup>11</sup> أو إلى الإحساس الذي ينتابه شعور أكثر بالوجود أثناء التجول في هذه البيئات، ومحاكاة بيانات حقيقية أو عوالم خيالية تماماً.

بالجملة، فإن التصور المادي الذي يطلق عليه «عودة الجهد إلى المعنى الأول» يمكن نقله وتجريبه عن بعد. ففي عام 1986، جاء تعبير التركيب وفن الأداء من طرف نورمان وايت (Norman White)، ودوغ باك (Doug Back) عندما اقترحا تجريب «مصارعة ذراع عابرة للأطلسي» (Telephonic Arm Wrestling) بين مدينة باريس (فرنسا)، ومدينة تورونتو (كندا) ... إذ تم وضع رافعة ميكانيكية تعمل بالحاسوب والمودم في مدينة تورونتو، وكانت لها تأثير الشعور بوجود ضغط يمارس عابرين بين ضفتي المحيط الأطلسي.

بالتالي، يسمح هذا المشروع لـ «مصارعين» عن بعد باستعمال قوتهم الذراعية عبر اللجوء إلى استخدام أنظمة متحركة لاستعراض قوتهم عبر خط هاتفي: (اتصال أجهزة استشعار، وحواسيب، ومرسالات إلكترونية) يجعل من الممكن نقل واقتسام «الضغط» اللذان يمارسان على عتلات ميكانيكية عن بعد.

ويضيف هذا الجهاز مع نقل المعلومات إلى العملية إحساساً بمتعة لاجمة عن تحريك منحوتة بلاستيكية



إذا شئنا. لذلك أصبح قلق جلب وجذب اهتمام الجمهور<sup>13</sup> والحصول على ثقته، هو المسعى الرئيسي لمجموعة فرنسية من الفنانين أطلقت على نفسها اسم «الفن الاجتماعي» أسسها كل من فريد فورست (Fred Forest)، وهيرفي فيشر (Hervé Fischer) وجان-بول ثينو (Jean-Paul Thénot) الذين تأثروا بنظريات ومسوحات اجتماعية كشفت وطرحَت أسئلة منذ سبعينيات القرن الماضي حول حتمية وسائط الإعلام وإمكانياتها الحوارية.

والواقع، إن سلسلة من «الإجراءات» قام بها فريد فورست (انظر Forest, 1995) تعد بالفعل نموذجية في مجال وسائط التعبير: اختراق الصحافة المكتوبة (فضاء إعلامي (Space Media)، 1972) أو التلفزيون (قطع نشرة الأخبار، 1972)، تحويل واختراع استخدامات جديدة للراديو (رالي الهاتف (Rallye Téléphonique)، 1986) ثم وضع (منحوتة هاتفية عالمية (Sculpture téléphonique planétaire)، 1985) أو كما وقع في جهاز ميني تل (حيث هاجما زينايد وشارلوت وسائل الإعلام (Zénaïde et Charlotte à l'assaut des médias)، 1989)، «بحيث عمدا إلى التنديد بغلاء سوق العقار عبر بيع متر مربع فني رقمي افتراضي في عام 1977، وكشف عيوب خطب رجال السياسة النمطية (مؤتمر بابل)<sup>14</sup> في عام 1983».

هذا، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المنشآت تركز على الأدوات التقنية وتلعب على تداخل الفوري والمؤجل والقريب بالبعيد، كما تهدف إلى تأسيس اتصالات تفاعلية تهدف إلى تعبئة وإشراك عدد متزايد من جهات لا تعرف شيئا عن هذه المواضيع.

### من أجل عمل فني منظم: الفن كحوار بصري

يصبح تسليط الضوء على «لقطات» مسار العمل الفني بالنسبة لفنانين آخرين وجمهور مشارك رهانا فنيا أكبر، فالفنانون يبدعون استراتيجيات جديدة لإغراء ولفت اهتمام الجمهور من أجل تنظيم طرق الاتصال

والمشاركة في العمل مسبقا لعدد محدد ومنظم من الجهات الفاعلة المجنّدة في التجربة الإبداعية، كما أن المسعى الفني يكمن هنا مرة أخرى في تجريب أدوات أو ممارسة ضغوط تكنولوجية يرجح أن تفضي إلى تشجيع أو تغيير هذا التواصل إذا كان من باب الزحاف الذي تتعاقب فيه حالات مطردة بدون فائدة قد تكرر العمل.

وفي هذا الاتجاه، تمّ تطوير كثير من المشاريع من بينها منشآت مجموعة «فن- شبكات»، نسّقها كل من كارين أورورك (Karen O'Rourke)<sup>15</sup>، وجيلبرتو برادو (Gilberto Prado) اللذان عملا على ربط موقعين منفصلين يتوفر كل منهما على أجهزة استقبال وإرسال الفاكس، يسهّلان نقل إحدى الصور من أحد الموقعين، وعندما يتم تلقيها عن بعد، توضع على ورقة حرارية في جهاز الفاكس لكي يتم العمل عليها فوراً ونقلها عبر جهاز الاستقبال، فيما ينظم الربط الدائري بين باريس وشيكاغو هذه الصفقة المشتركة للصورة، حيث تتدخل الأيدي (وليس فقط البصر والسمع) بين الجهازين في فاصل زمني (قصير جدا) يفصل بين تلقي البث عبر الهاتف.

ومن ثم، يطلق على هذا العمل الفني المشترك رسم صورة مدينة (City Portrait)<sup>16</sup> تنطوي على تبادل مناظر حضرية بين الفنانين والطلاب من باريس وسان فرانسيسكو وساوباولو في ذات الوقت، بحيث يشارك كل منهم من مكان تواجد في عملية تأليف صورة (بصرية) لمدينة الآخر انطلاقا من وصف نصي حصلوا عليه مسبقا، أي «عن طريق الحوار مع مراسلين حاضرين في نفس الجلسات، لكنهم يتواجدون في عدة مدن، يصبح من الضروري وضع جدول زمني دقيق لهم، وإلا تضاعفت أخطاء كثيرة في العمل، ناهيك عن حقيقة أن أي اتصال مباشر يطرح مشاكل من حيث التكلفة والفرق الزمني بين تلك المدن»<sup>17</sup>.

ويتطلّب هذا النوع من المشاريع الجديدة تقنيين بروتوكول إجراءات تحدد الواجب اتباعه كتحديد خطة علمية، كما يتم استخدام تكنولوجيا الاتصال لتقسيم عملية الإبداع الجماعي في ثلاثة مستويات متميزة: تتمثل في إعداد بروتوكول يتضمن سيناريو العمل،

وأداء تطبعه الارتجالية والعفوية إلى حد كبير، ثم إظهار الحدث من خلال تجميع جهودهم وتقييم المتبعين.

علاوة على ذلك، تخضع هذه الأشكال المختلفة من الفن الشبكي إلى ابتكار «آلات اتصال ساط الضوء على العمل سواء عبر تهئية تقنية مناسبة أو الخوض في رهانات عملية. وهو ما يظهر مدى تعقيد فن التفاعل في وسائط الاتصال عن بعد، فضلا عن كونها تخوض في تحريك ملتوي لأشياء بعيدة عن بعضها البعض، وتعمل على تحقيق شروط مناسبة، وتفعيل طرق حوار بين فنانين وجمهور، وترتيب حالات تجريبية خيالية.

وبطبيعة الحال، فإن العمل الإبداعي الرقمي لا يُقِيم هنا إنتاج موضوع -فني، لكنه يركز حول تجريب حالة الاتصال. وذلك من خلال التحايل على مشكلة جماليات الصور، بحيث يقدم هذا الشكل من الفن للجهاز الإبداعي وظيفة اتصال كما يجري ذلك في إطار المدرسة الموقفية (*actions situationnistes*)<sup>16</sup>، لكن العملية الفنية الرقمية هنا تخضع إلى بيئة اتصالات إلكترونية.

وقد فتح البحث في هذا الصدد عن علاقات حيوية مع الجمهور في الفن الرقمي، وعمل على التركيز على تحويل صور وأصوات ونصوص إلى تأسيس فن «التدفق» في الشبكة، بالإضافة إلى إيصال بيانات متنقلة ومرنة تميز عصرنا المعلوماتي، حيث بتنا نشهد ولادة فن أصبح في الواقع عبارة عن حوار مستمر يؤدي إلى تجاوز رؤية أن الفن حبيس صنع الأشياء، تلك الفكرة السائدة عند العديد من الفنانين ومنذ زمن.

وأخيرا إن دراسة هذه الأعمال المركبة التي تفترض حضورا طاغيا لتقنيات المعلومات والاتصال، يفرض أول ما يفرض الانتباه إلى كيفية تكونها وهرميتها، ثم العلاقات القائمة بين مختلف المشاركين، وكيف يتم إدماج مختلف العناصر بشكل مفارق وبين أجساد بشرية تفصل بينها مسافات طويلة لكن يربط بينها حدث فني واحد. مما يفرض الانتباه إلى وضع الصورة الأصلي وتقلباتها بين الوسيط وحالتها شبه النهائية. ذلك أن العالم الرقمي انقلبت إلى أشكال ممزقة من معاني تتكلم أصواتا متعددة.

وبالرغم من أن هذا النسق التصوري الرقمي احتل جميع الميادين، يبقى الرهان الأساسي ما كشف عنه تقرير الاتحاد الدولي للاتصالات في عام 2019، عن فجوة رقمية جديدة تلوح في الأفق، وتتمثل في أنه إذا كان تطور شبكة الإنترنت في صيغتها الأولى (1.0) مقتصرًا على الخبراء، فإن تطور شبكة الإنترنت (2.0) من (2003-2007) قد فتح المجال أمام رواد الإنترنت والفنانين ليتنظموا في جماعات افتراضية مؤثرة، لكن المرحلة الثالثة التي يطلق عليها إنترنت الأشياء (3.0) ستشمل ثلاثة مبادئ أساسية (حركية مستمرة، كونية شاملة، توصيل دائم)، ليتفرع عن ذلك الجمع بين تطبيقات التصنيع، والنقل والمدن الذكية والاستهلاك والنشر والتوزيع الأدبي والفني والجمالي، فضلا على الربط بين جميع الدور والأجهزة مثل المتاحف، وصالات عروض الحفلات والأزياء التقليدية أو الثلاثية، وصنوبر الماء والمصباح الكهربائي ومرآب السيارة واللوحة الزيتية في المنزل، التي ستصبح كلها ذكية لأنها مجهزة بآليات اتصال (سيتم ربط الاتصال بحلول عام 2020-2021) تأتيك بما تريد دون أن تكون مضطرا للاحتكاك بها مباشرة.

والأهم من ذلك، فإن إنترنت الأشياء سيستمد قوته وقيمه من توليد بيانات جديدة ومعالجتها وتحليلها وإعادة تركيبها، سواء كانت بيانات نصية أو بيانات وسائط اجتماعية وفنية أو جمالية خاصة بالأزياء التقليدية مثلا. بحيث يلامس الاتصال الآتي الاتصال البعدي لكي يشمل تقاسم المعلومات حول جميع الأشياء المصنعة وتاريخها، وأشكالها المختلفة ومناطق نشأتها، وهو ما قد يفعله الفن الرقمي أو الشبكي بامتياز اليوم وبسرعة كبيرة. وبالتالي تمتد بعد ذلك إلى جميع مجالات البيئة والحياة وربط معطياتها وبياناتها مع جميع الأجهزة الأخرى.

وهذا الأمر يتيح لإنترنت الأشياء أن يصبح دافعا رئيسيا لتحريك عجلة التنمية التقنية والتربوية والفنية، وسيكون عنصرا هاما في بناء مدن الغد الذكية. لذلك، إن الشبكات الاجتماعية لا تشكل في الثورتين الصناعيتين الثالثة والرابعة إلا الجزء الجليدي



الظاهر، أما الجوهر الذي يوسعه أن يضبط عقاربها، فيمكن في النظام الثقافي والاجتماعي، أي تلك التصورات التي يصنعها المجتمع عن هويته وأنماط حياته وعيشه وفنونه المادية وغير المادية.

### شبكات الفن الرقمي وحماية التراث الثقافي غير المادي

إن المواقع التشاركية، حيث المعطيات متوفرة بفعل لعبة المشاركة المجانية وبدون حقوق ملكية تذكر، تسهل مشاركة حشود كبيرة من مستخدمي الإنترنت في هذه المواقع التي تربطهم بأخرين نظراً لكونهم يتقاسمون نفس الاهتمام حول أزياء تقليدية معينة ووصفات طبخ تقليدية بعينها أو رقصات فولكلورية بصفة تعاونية، كما تيسر لهم تبادل الآراء بخصوصها وتقاسم المعلومات عنها بسرعة البرق، هكذا نجد موقع مثل فليكر مخصص لتبادل الصور، ونيتفيس كبوابة حوارية مفصلة على المقاس الشخصي، فيما يتيح موقع ديل.إيسيو.أوس (del.icio.us) تقاسم مختلف عناوين مواقع الشبكة وحفظ الصفحات... إلخ. هذا في الوقت الذي لا يتوفر فيه العالم العربي على دراسات كافية تتناول شبكات الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي ودور مختلف الفاعلين وندرة المواقع التي تعرض أرشيفاً مختصاً لها. ومما يجدر الإشارة إليه في هذا المضمار بأن الحفاظ على هذا التراث الزاخر يمكن أن يساهم فيه الفن الرقمي ليس فقط في نقله من أرشيف مكتوب لعرضه كمدونة رقمية بصرية، بل يمكن أن ننقل معه التعابير، الإيماءات، الأصوات، الأغاني والرقصات والاحتفالات والإيقاعات بوصفها تعابير حية، بما يعني ذلك أن إعادة إحياء تلك الممارسات هو شكل من أشكال تكوين معارف عنها والحفاظ عليها في نفس الوقت.

فضلاً عن ذلك، تتيح الشبكات بموازاة ذلك نقل مختلف الرؤى المعاصرة التي يغذيها التراث الثقافي غير المادي في أذهان الناس وتصرفاتهم المعاصرة. هنا أيضاً نجد أنفسنا في وضع حوار شبيكي تطبيقي لما يعنيه مفهوم التراث غير المادي بوصفه مهارة وخبرة غير مفصولة بالضرورة عن المجال الرمزي والاقتصادي والاجتماعي والطقوسي والفني.

هكذا إن وضع التراث الحي في مواقع شبكات رقمية مختصة، يمكن بسهولة فهرسته إلكترونياً في عناوين فرعية -حفلات، فنون، صناعة تقليدية، أزياء، - تيسر بدورها الوصول إلى عناوين وأبواب أو نصوص تضي شروحاً عليها بحسب المهن والطقوس جغرافياً وتاريخياً وأناسه، أي أن كل صفحة مرتبطة بأخرى عبر روابط فائقة بفضل لغة التمييز الترابطية (Hypertext Markup Language) التي توفر إمكانية تشابك مختلف التعبيرات الثقافية بالاطلاع على صفحات وصفية مطابقة مزينة بالصوت والصورة.

من الواضح تماماً، أن الرقمنة في إطار حماية التراث غير المادي تحتل موقعا وسطيا، فهي مركز الموارد وحزام النقل في إطار الوساطة وتفعيل الشبكات والتعريف بها وشيوعها، لذلك تحتل مكانة استراتيجية في سياق العولمة التي فسحت المجال للثقافة الرقمية أن تسيطر على ما عداها<sup>19</sup>. وهي إن كانت تحرص بالتأكيد أن يكون العرض متاحاً للجميع وضمان انتقاله من جيل لآخر لكونه يمثل جزءاً من الانتماء والهوية، فهي بمثابة تفعيل دائم لقوة ناعمة بالغة التأثير داخليا وخارجيا، كما أنه تسمح هذه الشبكات أن يكون بمثابة «منتدى» لحوار مستمر بين الدولة والجماعات الإقليمية والجمعيات ومختلف الفاعلين الثقافيين والباحثين لحماية وحفظ التراث غير المادي.

ومن ثمة، ضرورة التفكير الشامل حول العلاقات بين المعلومة والثقافة والاتصال والمجتمع والفن، أكثر من السؤال حول الأدوات التقنية واستخداماتها. فالاتصال السليم في المجتمع يتجاوز الفرد، ولا ينفصل عن الثقافة وتاريخ المجتمع.

#### الهوامش

1. Foucault, M. Dits et écrits, Gallimard, Paris, 1994, p : 785.
2. ترجمة شخصية
3. Moholy-Nagy, L. (1947). The New Vision and Abstract of on Artist, New York, Wit-



## نحن والزمان / الوقت من خلال أمثالنا مقاربة أنثروبولوجية للأمثال الشعبية الجزائرية

د. عبدالله بن معمر، كاتب من الجزائر

الزمان هو التجربة الأكثر حميمية، ذلك أن الإنسان يحمله بين جنباته كإيقاع داخلي، ويخضع لتدفقه، وفي إطاره يتشكل فعله الحضاري. فالزمان يرتبط بصميم الحياة الإنسانية والوجود البشري.

وقد شعر الإنسان بأهميته في حياته منذ ظهوره على الأرض، من خلال تجارب مختلفة وملاحظات متنوعة كتعاقب الليل والنهار وتتابع الفصول الأربعة، وتجربة الموت والحياة والطفولة والشباب والشيخوخة، وغير ذلك من الظواهر الزمنية. والتجربة الزمانية الأصلية اصطبلت بمختلف التصورات والمعتقدات التي تشكلت عبر مراحل تاريخ تطور الفكر البشري، ولذلك فإن الشكل الذي يتصور به الزمان ويدرك يختلف باختلاف الثقافات والمجتمعات وبحسب التطور العلمي والتقني لهذه الأخيرة، ولذلك نجد التصور الدائري يسود في المجتمعات التقليدية حيث يهيمن الماضي، بينما المجتمعات الصناعية المتقدمة تتصور الزمان تصورا خطيا، يتجه سهمه دوما نحو المستقبل. نحن العرب أدركنا الزمان منذ القدم على أنه قوة مبيدة غاشمة ومتسلطة هي الدهر ولكن ما هو التصور الذي



يسود عندنا اليوم؟ وكيف نتعامل مع الزمان؟ وكيف ننظمه ونديره؟ ذاك ما تحاول في هذه المقالة اكتشافه معتمدين منهجية تقوم على اتخاذ المثل الشعبي كمدخل للدراسة. وذلك لما يتميز به الجنس الأدبي من خصائص كالإيجاز والبلاغة والحمولة التراثية، بالإضافة إلى أنه يعبر تعبيراً صادقاً عن المجتمع بسميئاته وحسناته. والمثل لا يخلو منه أي مجتمع وهو يلعب دوراً تربواً وتوجيهياً لسلوك الأفراد. وقد اخترت الأمثال الجزائرية كعينة للدراسة إلى جانب أمثال عربية أخرى مشابهة في مجتمعات عربية أخرى. وأعتقد أن هذه العينة بإمكانها أن تسمح لنا بتعميم الأحكام التي توصلنا على كافة المجتمعات العربية بحكم التشابه في المستويات العلمية والاقتصادية والتكنولوجية لهذه الأخيرة.

وقد اعتمدنا في تحليلنا على بعض الدراسات الاجتماعية والأنتروبولوجية التي تناولت موضوع الزمان سواء في المجتمع الجزائري أو مجتمعات أخرى، وكان المنهج المقارن هو الأسلوب الذي اتخذناه سبيلاً لنا في الكشف عن العقلانية الزمانية في مجتمعاتنا العربية، محاولين الإجابة عن إشكالية كبيرة هي: هل تشكلت لدينا ثقافة الوقت التي هي نتاج المجتمع الغربي وحضارته الصناعية والتكنولوجية؟

**الأمثال: مفهوماً وخصائصها ووظائفها: الأمثال** أقوال مختزلة ومقتضبة لمفاهيم تخص مختلف حالات تعامل الفرد، ولا سيما مع الفرد الآخر. وهي مفردات لا تؤلف بحد ذاتها منظومة. فالفرد ينتقي من هذه الأقوال حسب الظروف وحالة التعامل، وعن طريقها يتمكن من تنظيم سلوكيات التعامل، وخاصة تلك المتوافقة مع متطلبات التضامن الاجتماعي<sup>1</sup>.

لقد ظهرت الأمثال في المجتمع البدائي كنمط فكري في تنظيم سلوكيات تعامل الأفراد، وانتقلت من ثم إلى المجتمعات اللاحقة. فهي تمثل تجربة الإنسان مع بيئته وأقرانه، لذا فهي تعبر عن مشاعر وأخلاق وضروب تفكير الجماعة التي ابتكرتها وسخرتها من أجل تنظيم سلوكيات الأفراد. فهي إذن وليدة التجربة الإنسانية في المجتمع. وبسبب بساطتها وبلاغة

أسلوبها يستحسنها الناس شكلاً ومضموناً.

وظهور المثل يرتبط بحدث معين في معيش الجماعة أو القبيلة أو كتجربة لفرد معين، تتكرر بشكل معين فيجري التعبير عنها بمثل سائريغزو مرجعية في مخيلة الجماعة. وتمثل الأمثال صوراً لأحداث ولعلاقات مرغوبة ومفضلة، أو فاسدة ومؤذية. فتتنظم هذه الصور في المخيال الجمعي بموجب هاتين المقولتين: الأولى تدعم سلوكيات تعامل يؤمن التضامن الاجتماعي وإدامته بينما الأخرى تصور السلوكيات التي تمرق المجتمع وتفسده. ولذا فهي تؤلف صوراً مكروهة يتعين نبذها.

والأمثال الشعبية لا يكاد يخلو منها مجتمع، فهي دائماً موجودة وإن بدرجات متفاوتة حسب حجم التطور والتقدم الفكري والعلمي.

وللمثل صفات وخصائص تؤهله للدور الذي يلعبه في حياة الجماعة. فهي أولاً صيغ مختصرة وبليغة وقصيرة. وهي بعد ذلك قول له دلالة تناقض دلالة أخرى، من دون أن يؤدي هذا التناقض إلى إبطال الداليتين، أو تعارضهما. لأن المثل إنما ينتقى للمناسبة أو الحالة التي يرغب الفرد في أن يصفها أو يعبر عنها أو يؤكد بها ويبررها. ولها خاصية أخرى تتمثل في حدة القول وقتنته، والتي تمثل الناحية الجمالية في المثل. والمثل بعد ذلك يرجع إلى التجربة الجماعية ولذلك فإن دلالاته فعالة على الصعيد الشعبي.

أما بالنسبة للوظيفة أو الوظائف التي يضطلع بها المثل فهي متعددة منها: إزالة شكوك فرد ما تجاه سلوك معين، ولذلك فهي تبرر هذا السلوك. كما أنه وسيلة تسلي عن الماسي والفواجع وتخفف من وقعها على نفسية الجماعة. وللأمثال وظيفة تربوية وتوجيهية، فهي أقوال تتضمن حكماً سارية تعلم للفرد يلجأ إليها وقت الحاجة في شتى صنوف الحياة ومجالاتها. يقول عنها عبد الرحمان التكريتي: «فأمثال كل أمة خلاصة تجاربها، ومستودع خبراتها، ومنال حكمتها، ومنار ذاكرتها، ومرجع عاداتها، وسجل وقائعها، وترجمان

أحوالها، ومصدر تراثها، ومتنفس أحزانها، ومتحكم منازعاتها، فهي مرآة الأمة، تعكس واقعها الفكري والاجتماعي بصفاء ووضوح<sup>2</sup>. ويقول عنها ديمقريطس الفيلسوف اليوناني «المثل ظل العمل»<sup>3</sup> كما يقول عنها جاك فاردي «كل مثل هو بدرجات متفاوتة حامل لقيم المجتمع، وهذا أحد الأسباب التي تجعله ينتقى بواسطة التقليد لجعله جزءاً من الذاكرة المشتركة للجماعة. إن المثل يحمل جزءاً من معايير الجماعة، وقيمه، وقوة التقاليد، ومثل الأجداد، وصورة المجتمع المثالي تعطى للفرد بواسطة المثل»<sup>4</sup>.

### الزمن بين الدالتين العلمية والعامية

إلى جانب الدلالة العلمية للزمن التي تتمثل في السنين والشهور والأيام والساعات وهي معروفة للجميع، حتى بالنسبة للأطفال، هناك دلالة شعبية وجدنا الأمثال الشعبية تكرسها وهذه الدلالة هي التي تهمنا هنا وهي التي تتضمنها كلمة الزمن، فهذا الأخير يعني الشر والفاقة والظروف القاسية. ولهذا ليس من الغريب أن يتم تشبيه الإنسان السيئ الحظ بالزمن. ولقد وقع في سمعي هذه العبارات «داير كالزمن» «هو مثل الزمن»، «وَجْهَةٌ أَكْحَلُ كَالزَّمان» «وجهه أسود مثل الزمن»، وهذا يعني أن الزمن شيء قبيح وسيئ وهو مجمع الشرور، وهذا المعنى الذي يشخص الزمن أو يؤنس الزمن فيلحق به صفات قبيحة تلفيه في هذه الأمثال الشعبية الجزائرية:

«الله لا يغلب علينا لأزمن ولا رجال»

«الزمن غدار وكُسُرفي من ذراعي، طيحت اللي كان سلطان وركبت من كان راعي».

«أربعة يا إنسان ما فيهم أمان: المرأة والسلطان والبحر والزمن».

«اللي ما يقرأ للزمن عقوبة على وجهه ويجي مكبوب».

«لا تدّيش المرأة المغفونة تتعاون هي والزمن عليك».

وهناك أمثال شعبية تونسية مشابهة لها:

«أنا وانت والزمن طويل».

«الدهر فراق والزمن لحاق».

«ما يعجبك في الدهر أو الزمن كان طوله».

«الرجال والزمن ما فيهم أمان»<sup>5</sup>.

الزمن في هذه الأمثال وما يدل عليه من أسماء أخرى كالدهر والأيام يتم تصويره على أنه غير مأمون الغوائل ولا يخلو من الشرور، ومن التسلط على الإنسان؛ ذلك أنه كثير التقلب والتغير ولذلك يجري تشبيهه بالسلطان وبالمراة لأن السلطان قد يتقلب ويتحول، والمرأة كذلك قد تخون من أحبت وتتحول عنه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالمرأة المغفونة أي الوسخة تمثل شراً قد ينضاف إلى شر الزمن.

ولا شك أن هذه النظرة المزدوجة للزمن: إذ هو شر بالنسبة للبعض، وخير بالنسبة للآخر، هي استمرار لذلك التصور الذي ساد في الجاهلية قبل الإسلام وعبر عنه الشعراء أحسن تعبير، وهو تصور ينم عن نوع من العجز أمام هذه القوة العاتية التي هي الدهر<sup>6</sup>، وقد جاء الإسلام مصححاً هذه النظرة.

وهكذا فإننا إزاء معان كمية ومجردة للزمن أو الوقت من جهة، ومعان كيفية وشخصية إذا أخذناه بالتسمية العامة «الزمن» من جهة أخرى، ويبدو لي أن الإثنولوجيين الغربيين وقع تركيزهم على هذه الناحية الأخيرة فقط. فديبارمييه الإثنولوجي الفرنسي ذهب إلى القول في بداية القرن العشرين أن مفهوم الزمن لدى الشعب الجزائري مفهوم مشخص ولا يمثل اللحظة الهاربة، أي اللحظة المنقضية ولا هو قوة مبيدة، بل يتصور لدى أهالي المتيجة في الجزائر وهذا اعتماداً على حكاية شعبية بطلها الزمن والسعد والحظ، ولذلك يجري تصويره بوجهين، فهو إما مصدر للشرور وإما مصدر للمنع والخيرات والسعادة، أي إنه يكون مع هذا وضد ذلك، وهذا بخلاف السعد الذي يمثل



دائما الحظ السعيد. فالزمن له دلالة سلبية مقابل الدلالة الإيجابية دائما للسعد، وهذا ما توضحه عبارة «هذه المرأة هي زمانه» بمعنى سوء طالع بالنسبة له، يقول ديبارمييه<sup>7</sup>.

### قيمة الزمان / الوقت

إن مفهوم الزمان وتصوره يحدد المواقف منه المثمنة والمستغلة له، أو تلك التي لا تعرف قيمته وتبدده، ويكفي برهاننا على هذا أن المجتمعات البدائية لم تكن في حاجة إلى قياس الوقت وحسابه لأنه لم يكن لديها إدراك أصلا للزمان كمفهوم مجرد، فالزمان يعيش في هذه المجتمعات كتجربة حية من خلال الخضوع لتعاقب الليل والنهار، أو تغيرات القمر وحركة الشمس، وتغيرات الفصول وكذلك من خلال الاستجابة للإيقاعات الداخلية أو ما يسمى الزمان البيولوجي الذي يتحكم في الأفعال الطبيعية مثل النوم والأكل. ولذلك فإن الإنسان البدائي والتقليدي محكوم بإيقاعات طبيعية تتكرر بانتظام وهذا بخلاف الإنسان في المجتمعات الحديثة التي تتمتع ثقافتها وحياتها الاجتماعية بدرجة عالية من التعقيد فتنشأ الحاجة الملحة إلى تنظيم الوقت وضبطه.

ولا شك أن المجتمع الجزائري الذي يخوض حديثه يندرج ضمن المجتمعات الحديثة هذا إذا انطلقنا من المؤشرات التي تميز المجتمع الحديث عن المجتمع التقليدي في مختلف مناحي الحياة ومستوياتها، فإذا ركزنا على الجانب التكنولوجي فإن الجزائر تمتلك اليوم من الوسائل التقنية ما يمكنها من قياس الوقت وتوفيره. فإذا لم يكن هناك ساعات في بداية القرن كما أخبر بذلك ديبارمييه فإن هذه الأدوات اليوم هي بأيدي أطفالنا، علاوة على الجداول الزمنية ووسائل توفيره مثل الطائرة والسيارة والتلفزيون والهاتف والفاكس والإنترنت، وكلها وسائل تحتل المسافات وتقلص الزمان، وتخلق نوعا من التآني في الحصول على المعلومات رغم بعد المسافات

وتساعد في إجراء المعاملات الاقتصادية في أزمنة ضيقة جدا. إن توفر كل هذه الوسائل وبالتالي هذا الجانب المادي من الثقافة يفرض التساؤل إن كان ذلك قد خلق ثقافة الوقت لدى الإنسان الجزائري، ونقصد بعبارة ثقافة الوقت سلوك الأفراد تجاه الوقت باعتباره موردا نادرا ينبغي الحفاظ عليه واستغلاله وتنظيمه وإدارته وتقسيمه وريحه. وهذا التساؤل مشروح بالنظر إلى ثقافة الوقت السائدة في المجتمعات الغربية القائمة على القول المأثور لبنيامين فرانكلين «الوقت مال». هذه الثقافة التي تكرسها أيضا بعض الأمثال مثل: «اليوم يمتلكه من يستيقظ باكرا» و«لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد» هذان المثالان تقول عنهما سيمونيتا تابوني: «يشجعان الفعالية الخاصة بالمجتمعات الصناعية»<sup>8</sup>.

ولمعالجة هذا التساؤل وبالتالي معالجة البعد الذي نحن بصددده وهو قيمة الوقت، يمكننا أن نقسمه إلى بعدين فرعيين:

«الأول يتعلق بندرة الوقت والثاني بتضييع الوقت».

ندرة الوقت سمة أساسية تميز التصور الغربي للزمان، فهو يمثل عملة نادرة وعنصرًا ثمينًا، إنه مال وهذا التطابق بين الزمن والمال يجعل في الإمكان إنفاقه وتوفيره أو إهداره وتبذيره كما هو الحال بالنسبة للنقود. وهذه الأهمية الكبيرة للزمان هي المسؤولة عن خلق الشعور بضغطه وبعدم توفره.

وكون الوقت مالا أو أكثر من مال لا يجهله الفاعلون الاجتماعيون عندنا، والدليل على ذلك هذه الأمثال التي وجدناها تتردد على ألسنة الجزائريين:

«الوقت من ذهب»

«الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك».

"Time is money" - «الوقت مال».

«الوقت كالذهب إن لم تحافظ عليه ذهب».

الوقت هو الحياة والاستغناء عنه يساوي الممات».

"Le temps c'est la vie" - «الوقت هو الحياة».

قلنا سابقا إن الأمثال الشعبية والأقوال السائرة لا تخلو من توجيه للسلوك وتكريس للقيم، وقد حاول ماكس فيبر الربط بين الموعظة الروحية والأخلاقية وبين الرأسمالية القائمة على منطق المنفعة والربح. فهذا النظام الاقتصادي يرتد بقيمه في نظره إلى الأخلاق البروتستانتية التي تمثل نصيحة فرانكين: «الوقت مال»، التعبير الأكمل عنها<sup>9</sup>. وإذا عدنا إلى الأمثال فإننا نجد المقولة نفسها تتكرر على لسان الجزائري: الوقت من ذهب، الوقت هو الأموال، الوقت مال بالإنجليزية، ومن الملاحظ أننا لا نعدم في تراثنا العربي الأقوال والأمثال التي تعطي أهمية خاصة للوقت والفاعل الجزائري على دراية بها. وهكذا فإننا لا نعدم الأقوال والأمثال التي تؤكد على قيمة الوقت والتي تتعدى كونه مالا أو ذهباً أو سيفاً، إذ هو فوق ذلك بأهمية الحياة أو هو الحياة نفسها. ولو انطلقنا من الحياة اليومية للجزائري فإننا لا نجد كبير فرق بينه وبين الإنسان الغربي. فهذا الأخير نظراً لهيمنة مبدأ الإنتاج والمردودية صار شغله الشاغل هو عمله أولاً وقبل كل شيء، بحيث تحول العمل فاعلية محورية على أساسها يتم تنظيم مختلف الفاعليات اليومية أو الأوقات الاجتماعية الأخرى، وخاصة الوقت الحر الذي لم تتحدد قيمته ومفهومه وغاياته إلا لكونه نشاطاً محرراً من التزامات العمل وتعويضاً بعد العناء والجهد المبذول<sup>10</sup>. فنحن إذن إزاء وقت محوري وأوقات اجتماعية تدور حولها، ينبغي تنظيمها والوفاء بما تفرضه من التزامات، ولذلك وجد الإنسان الغربي نفسه موزعاً بين تلك الأوقات وطبيعي والحال هذه أن لا يجد الوقت الكافي لتحقيق كل تلك الالتزامات والواجبات، ويصير عندئذ الوقت عملة نادرة ومورداً ثميناً لا ينبغي تبديده وإهداره.

وفي المجتمع الجزائري نجد أيضاً تعددية في الزمن الاجتماعي، فهناك وقت للعمل من جهة، العمل في المصنع وفي الورشة، وفي الإدارة والمؤسسة التربوية والتعليمية، وفي الحقل والمزرعة... وهذا يعني أن غالبية الجزائريين لم يعودوا فلاحين، ومعلوم أن

وقت الفلاح لا مجال فيه للحديث عن تمايز بين الأوقات الاجتماعية، إذ عمل الفلاح يختلط فيه الترفيه والالتزام العائلي.

هكذا فإن الحياة اليومية للفاعل الجزائري لا تختلف من الناحية المبدئية عن حياة الفاعل الغربي من حيث تعددية الأزمنة الاجتماعية، فهناك وقت للعمل وآخر للترفيه، ووقت للوفاء بالالتزامات العائلية، ووقت لشخصي أيضاً. ويحق لنا عندئذ علاوة على الأقوال والأمثال التي رأيناها في أهمية الوقت أن نتساءل: هل الفاعل الجزائري يشعر هو أيضاً بندرة الوقت وما يترتب على هذا الشعور من هوس بالوقت؟ وهل هو يحول تلك المعرفة بأهمية الوقت التي تتضمنها أمثاله وأقواله إلى ممارسة؟

إن أهمية الوقت أو الزمن لدى الفاعل الجزائري يمكن اختبارها على مستوى دلالة الموعد التي يمكن أن نبثقها من خلال ثلاثة أوجه.

### الدلالة الاجتماعية للموعد

ثمة ارتباط بين كلمة وعد وموعد لأن كليهما ينبغي الوفاء بهما، وضرورة الوفاء بالوعد من الأمور التي أكدت عليها الثقافة الشعبية. يقول المثل الشعبي: «الراجل بالكلمة» ويقول المثل التونسي أيضاً «الراجل على كلمته»، ومن الواضح أننا هنا أمام تلازم بين مفهوم الوعد أو الكلمة وبين مفهوم الرجولة، فهذه الخلصة مشروطة بخلصة أخرى هي الوفاء بالوعد، فالوفاء بالوعد هو معيار الرجولة التي هي ضد الأنوثة وبين الرجولة والأنوثة تناقض يغذيه المتخيل الشعبي، تترتب عنه نتائج أخلاقية واجتماعية وحقوقية ونفسية، فحينما يكون الرجل مقابلاً للمرأة يصبح هو الحر والأقوى، وصاحب السلطة والاحترام، أما الأنثى فهي الأضعف وهي المقيدة والخاضعة للطبيعة.

وحينما تتحول الرجولة معياراً فإن القيمة التي تعطى للوعد والموعد تصبح اجتماعية، إذ هي أساس التمييز بين الرجل والمرأة كفتتين اجتماعيتين





متمايزتين في مجتمع تهيمن فيه الثقافة الذكورية.

### الدلالة الأخلاقية

ينطوي الوعد/الموعد على دلالة أخلاقية أيضاً، ذلك أن الأمر يتعلق بعلاقة تلشأ بين الواعد، بمفهومه الواسع فرداً كان أو جماعة أو مؤسسة والموعد، لن تكون سوى علاقة شرف، وقد بين ييار بورديو في إطار تحليله للمجتمع الجزائري كيف أن مفهوم الشرف يتحكم في العلاقات الاجتماعية، بل هو يحكم أيضاً الفكر الاقتصادي السائد في المجتمع التقليدي الذي يتعارض تماماً مع مفاهيم الاقتصاد الرأسمالي. فالوعد في هذا المجتمع التقليدي بمثابة دين، يقول المثل الشعبي: «اللي خرجت من الفم تسمى دين» وهذا المعنى يؤكد المثل التونسي «الوعد دين»، والذين في المجتمع التقليدي لا يخضع لآليات التسديد في المجتمع الرأسمالي بل يتحكم فيه مفهوم الشرف.

### الدلالة الدينية

وئمة دلالة أخرى علاوة على الدالتين الاجتماعية والأخلاقية هي الدلالة الدينية، فالوفاء

بالوعد يندرج ضمن دائرة الإيمان، يقول المثل الشعبي: «المؤمنين عند أقوالها»، فالوفاء بالوعد من صفات الإيمان وعدم الوفاء به يخرج صاحبه من الإيمان ويدخله دائرة النفاق والمنافقين، يقول الحديث: «آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان»<sup>11</sup>. ولقد كان الإسلام حريصاً على الوفاء بالعهود والوعود.

إن هذه الدلالات للموعد الوعد في الثقافة الشعبية المغذية بالدين تقابلها الدلالة الاقتصادية في الثقافة الغربية، فاحترام المواعيد وتقديسها هو سمة الثقافة الأمريكية أحادية التوقيت التي تقوم على أساس المدة والتقييم باعتبارهما علامتين رسميتين تميزان الزمان الرسمي في الولايات المتحدة، ولهذا يتم تقديس الوقت لأنه يمثل حقيقة ملموسة يجب تقديرها وتأمينها، وإخضاعه لعملية تخطيط دقيقة بحيث لا شيء يترك للاتفاق والصدفة كل شيء يرتبط بتوقيت معد سلفاً، لا يجب التقدم أو التأخر عنه لأن الوقت كما قلنا صار معادلاً للمال، وهذا هو منطق الإنتاج الصناعي الذي حول الوقت إلى ثروة<sup>12</sup>.

وهكذا يصير التقدير للوقت وللمواعيد اقتصادياً، ويتحول المعيار مادياً يدل أن يكون أخلاقياً أو اجتماعياً

أو دينيا، وعندئذ يقاس الموعد بالخسارة أو الربح، وليس بالرجولة والشرف والإيمان أو بفقدان هذه الصفات.

ولذلك فإننا حين نقابل بين دلالة المواعيد في ثقافتنا وبين تلك التي توجد في الثقافة الغربية ربما نفهم لماذا لا تحترم المواعيد عندنا في الغالب، لأنه ما دامت سلطة الضمير والمعيار الأخلاقي هي السائدة في غياب صرامة القانون المعاقب على الإخلال بالالتزام والعقد ومنطق الشرف هو الذي يحكم العلاقات بين الأفراد، فإن الإخلال يكون واردا دائما؛ ذلك أن سلطة الضمير قد تضعف وتتضعف وقوة الإيمان قد تفتقر، بل والرجولة قد تفقد ولهذا نسمع اليوم هذه العبارة: «ما بُقَاتش الكلمة» وبالتالي لم يبق الرجال. وقد لاحظ إدوارد هول الأثروبولوجي الأمريكي أن في النسق الزمني المتعدد التوقيت الذي تتميز به ثقافات العالم العربي يكون التشديد حول التزامات الأفراد وإنجاز العقد بدلا من الارتباط بتوقيت معد سلفا، وفيه لا تؤخذ المواعيد بجديّة، وبالتالي غالبا ما لا تحترم أو تلغى. فاحترام الموعد إذن يتوقف على مدى الالتزام الأخلاقي للفرد وليس على صرامة الجدول الزمني.

### التأخر والانتظار:

الحديث عن المواعيد لدى الفاعلين الجزائريين يقودنا إلى ضرورة الحديث عن التأخر والانتظار كفاصلين زمنيّين عن الموعد المحدد.

والانتظار فعل يرتبط دائما بحادث مستقبلي سواء كان محددا أو غير محدد، فانتظار وسيلة نقل مثلا أو حضور طبيب... في موعد محدد يندرج ضمن حادث محدد، ولهذا فإن هذا الانتظار مشبع بالزمان القابل للقياس، للتخلص من ضجره يقوم الإنسان بأفعال معينة تمضية للوقت، فقد يقرأ كتابا أو يتجاذب أطراف الحديث مع أحدهم، ولكن قد تنتظر حدوث شيء غير متوقع وغير قابل للتقدير الزمني. وفي كل الأحوال يتضمن الانتظار مشاعر القلق، وكما يقول مينكوفسكي «الانتظار هو دائما انتظار قلق»<sup>13</sup>.

ولا شك أن الانتظار يتضاعف ويزداد في حالة تأخير المواعيد، أما وقد صار مألوفاً لدينا انتظار القطار الذي لم يأت في مواعده، والطائرة، والحافلة... والمدير، والطبيب، والأستاذ... فما هو موقف الجزائري من الانتظار؟

من الملاحظ أننا هنا أمام موقف سائد هو الصبر والاستسلام وإن كان هناك بعض التذمر ورفض للوضع القائم، والواقع أن هذا الموقف الأخير هو ما نلاحظه كثيرا أو هو الموقف المألوف لدى الجزائريين، غير أن هذا الموقف ينبغي أن يجابه بالصبر لأن الصبر مفتاح الفرج كما أجاب أحدهم. إن هذا الموقف يرتبط في العادة بمثل شعبي يتردد على ألسنة الجزائريين والعرب أيضا في الحالات التي لا يتمكن فيها الفرد من الوصول في الموعد المحدد لأسباب قاهرة أو غير قاهرة على حد سواء، كأن يتأخر عن موعد انطلاق قطار أو أي وسيلة نقل أخرى، أو فوات الالتقاء بشخص مهم وغير ذلك، هذا المثل يذكر بصيغ مختلفة:

«كل تأخيرة فيها خيرة»

«كل توخيرة فيها خيرة»

«كل عطلة فيها خير»

«كل تعطيلة فيها خير»

إن هذا المثل يقوم على فكرة أن كل تأخر لا يخلو من الخير، طبعاً الخير لا يستطيع الإنسان أن يحدده بنفسه فذلك مما يتجاوز القدرة البشرية. فما نكرهه قد يكون فيه الخير الكثير واللامتوقع وما نحبّه قد ينطوي على ما يسوؤنا ويضرنا، ولذلك فإن هذا المثل لا يخلو من طابع توجيهي وتربوي.

وفي كتابه «أين يكمن الخطأ؟» تحدث برنارد لويس عن مسألة البعد والوقت والحداثة في العالم الإسلامي، والحداثة كما يذهب ابتدأت وهي نفسها مفهوم جديد وحديث، بالساعة وجدول المواعيد، التقويم والبرنامج، وهي أدواتها التي شاع قبولها على أوسع نطاق في كل المعمورة



تعطينا عن العمل والالتزام بمواعيدنا وضبط جداولنا الزمنية يمثل مظهرا لتلك الممارسة .

### العمل والزمان

هناك ارتباط **حصل** في المجتمعات الأوربية مع بداية الرأسمالية بين الزمان والعمل، ارتباط تجسده مقولة «الوقت مال» ولذلك صار العمل هو الفاعلية المحورية التي تدور حولها الفاعليات الأخرى، وخضع العمل لعقلنة اقتصادية تمثلت في التقسيم المنظم والمحسوب للأعمال، وهذا الحساب يتجلى في دقة المواقيت والجداول الزمنية، ولذلك فإن التصورات المرتبطة بالعمل والمواقف تجاهه والتي تختلف من ثقافة إلى أخرى بإمكانها أن تكشف لنا في الوقت ذاته الاختلافات المتعلقة بتصور الزمان والتعامل معه .

يمكن أن ننطلق من ثقافتنا الشعبية أي من الأمثال المتعلقة بالعمل والزمان ثم ننزل إلى الميدان لملاحظة الممارسات الفعلية، حتى نستطيع أن نكشف إن كانت العلاقة بين العمل والزمان قد تبلورت في ثقافتنا وسلوكنا بالصورة التي ينبغي أن تكون عليها، وهذه مجموعة من الأمثال المتعلقة بالعمل:

- «أخدم بالرطل ولا تعطل» .
- «أخدم مع النصاري ولا قعاد لخسارة» .
- «أعمل بدور ووحاسب البطال» .
- «عاون النصاري ولا قعاد خسارة» .
- «الفساد ولا لقعاد» .
- «اللي أخدم ارتاح واللي قعد جاح واللي اتكى بغير الله طاح» .
- «أخدم يا صغري لكبري وأخدم يا كبري لقبري» .
- «معاونة النصاري ولا النوم خسارة» .
- «أخدم بصوردي وحاسب القاعد» .
- وثمة أمثال شعبية تونسية مشابهة لأمثالنا الجزائرية:
- «أخدم بناصري وحاسب البطال» (الناصري

وضمنها الشرق الأوسط إلى درجة إغفال أصلها العربي. لكن ما يحاول تأكيده هو التعارض بين الإسلام والحدائث، فبلاد المسلمين فقدت الريادة الحضارية أمام التفوق الغربي، ومن مظاهر التخلف الذي يعاني منه العالم الإسلامي والذي يبدو فيه الصدام بين الإسلام والحدائث عدم احترام المواعيد والوفاء بها. ولتبيان ذلك يجتزم فصله بكلمات للكاتب الفرنسي جورج ديهامال Georges Duhamel الذي تجول في الشرق الأوسط في العام 1947: «قمت بجهود مخصصة ولا أزال خلال رحلاتي في الشرق للوصول في المواعيد التي تلطفوا بتعيينها لي، وكانت مسألة الموعد تناقش بحرص ويتم الاتفاق أخيرا عليها. وعلي الإقرار بأن تلك المحاولات المتواضعة لم يحالفها النجاح. الحكماء والمجربون... قالوا لي أحيانا: السماء هنا شديدة الزرقة والشمس شديدة الحرارة، لماذا العجلة؟ لماذا نخسر حلوة العيش؟ الجميع هنا متأخرون، الأمر الوحيد أن ننضم إليهم، ومن يصل في الساعة المحددة يجازف بإضاعة وقته، وهذا رغم كل شيء غير مريح وبالتالي ما من داع لكل تلك الدقة، فالدقة الصارمة لها مزايا قليلة، لكنها غير ملائمة أبدا، إذ تقتصر إلى المرونة والخيال والمرح بل وحتى الوقار»<sup>14</sup>.

إذن غياب الدقة وعدم الانضباط في المواعيد وعدم التعجل والتأخر... كلها سمات تميزنا في الشرق الأوسط أو قل العالم العربي والإسلامي وهذا ما يريد أن يخلص إليه برنارد لويس واعتمادا على شهادة غيره، ونحن لا نعترض على هذه الشهادة التي ترجع إلى أربعينيات القرن الماضي، بل إننا نأسف لأن حالنا لم تتغير وقد اجتزنا تقريبا العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين .

لكن إن كان برنارد لويس يبحث عن الخلل أو السبب، فإننا نقول له ولغيره إنه لا يكمن في الإسلام قطعا، وإنما الممارسة الشائنة والمنحرفة عن جوهره هي التي تتحمل بعضا من أسباب تخلفنا، والمثل «كل عطلة فيها خير»، حينما يتحول إلى جبرية مشينة

عملة نقدية قديمة تنسب إلى محمد الناصر باي وتحمل اسمه).

«اللي ما يشقى ما يلقى».

«اللي ما يشقى في صغره ما يرتاح في كبره».

«الحركة بركة».

«يخيط في الشوارع ويفصل في الزنق» (بمعنى دائم التسكع لا يعمل).

«مضغ العلك ولا البطالة».

«شاق ولا محتاج».

«الشقا مخلوف».

لا أحد يجادلنا في أن هذه الأمثال جميعها تحت على العمل، فهو مطلوب وضروري، والبطالة مرفوضة، بل إننا نجد حتى في تراثنا ما يدعو إلى المبادرة بالعمل وإنجاز ما ينبغي إنجازه: «لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد»، وهذه المبادرة يعبر عنها في ثقافتنا بمفهوم «البكرة» أي البكور والذي يحتل أهمية كبيرة والأمثال الحاثثة عليه دليل على ذلك:

«اللي بكر لحاجته قضاها».

«الصباح فتاح».

«شاو النهار رفيق».

«إذا غلبوك بالكثرة اغلبهم بالبكرة».

«اللي فاتو البديري يروح يكري».

«اللي ارج ارج الصباح، العشية ضيقة».

إذن هذه الأمثال والتي سبقتها إذا أخذناها من الزاوية التربوية فإنها لا تخلو من توجيه وإرشاد للأفراد على العمل وترك البطالة، بل والبكور للعمل الذي هو نوع من الحرص على الوقت واغتنام له لإنجاز ما يجب إنجازه فيه من أعمال ولا شك أنه في زمن لم تكن فيه وسائل النقل متوفرة ولا متطورة كما هي الحال اليوم فإن البكور كان ضروريا أكثر. ولكن لنتساءل في ضوء ما نلاحظه ونعيشه اليوم في أماكن العمل في المصانع والمكاتب

الإدارية والحقول والمدارس... هل نحن نقدر العمل وبالتالي نقدر الوقت؟

بمعنى آخر هل نحن نستغل الوقت أحسن استغلال في إنجاز أعمالنا والقيام بواجباتنا المهنية؟ ولماذا نحث أمثالنا على البكور؟

لقد لاحظ بيبار بورديو عالم الاجتماع الفرنسي، وهو يصدد تشريح المجتمع القبائلي في الجزائر، الطابع الاجتماعي للعمل، فالفرد ينبغي أن يعمل لأن العمل واجب اجتماعي تجاه الجماعة. فالعمل «موجه فقط لتلبية الحاجات الأولية وضمان استمرار الجماعة»<sup>15</sup>، ولذلك فهو يتعارض مع مفهومه في الاقتصاد الرأسمالي العقلاني حيث يقوم على الحساب والمردودية والمنافسة. إن الأمثال السابقة تظهر بوضوح سمات الفكر الاقتصادي التقليدي هذه. فالفرد مطالب بأن يقوم بأي شيء يمكن تسميته عملا، لأنه أن تفعل أي شيء أفضل من أن لا تفعل شيئا! هكذا ينبغي أن نعمل حتى ولو بأجر بخس وزهيد (صوردي، دورو، ناصري) بل وبدون أجر أو منفعة ترحى كأن يمضغ الواحد العلك ولا يرضى بالبطالة، فمضغ العلك نشاط عضلي على كل حال! لا بل إن اقتضى الأمر الإفساد في الأرض ولا البقاء عاطلا، بل وأكثر من ذلك إن مساعدة النصاري من غير مقابل، ونحن نعرف حساسية العربي المسلم تجاه النصرائي أو اليهودي لأن الأمر يتعلق بالدين، رغم ذلك فإن تلك المساعدة عمل والعمل أفضل من القعود والبطالة. ولذلك فإن نظرة المجتمع هنا هي التي توجب ضرورة العمل وليس العمل في ذاته كقيمة اقتصادية. إن الاهتمام بجوهر العمل وهو المردودية يتم تغييبه وإبعاده أمام القيمة الاجتماعية. ولو تتبعنا أقصى ما يمكن أن يترتب عن هذا الفكر الاقتصادي التقليدي قد نستطيع أن نفهم ظواهر كثيرة ترتبط بالعمل في ثقافتنا كالتغيب والتأخر والغش وقلة المردودية... ونحن هنا لا نقدر في الأمثال المذكورة فحسبها أنها تعكس الواقع وتنقله إلينا بأمانة ولكن الذي حدث أننا لم نتجاوز هذا الفكر التقليدي رغم أننا أنشأنا المصانع والمعامل...

إن العمل حينما يتحول إلى قيمة اجتماعية فقط،



وستان وعشرين ساعة»<sup>16</sup>. وقد وصل «رشيد بوسعادة» الباحث الجزائري إلى تقرير هذه النتيجة المتمخضة عن دراسته السوسيولوجية، وهي أن الوقت في الجزائر ليس من أجل الإنتاج والإنتاجية، بل إنه بالأحرى مخصص للاجتماع بمعناه الواسع الاجتماعات في أماكن العمل، في أماكن العبادة، في الشارع، في قاعات الحفلات... الخ، إننا نميل إلى اعتبار الوقت في هذه الحالة كفرصة للترويح والراحة<sup>17</sup>.

وهكذا فإن «قتل الوقت» الذي يمارس في المقاهي يتم أيضا في أماكن العمل، وعندئذ يصير العمل والقعود سيان، ألم يكن إدوارد هول الأثريولوجي الأمريكي محقا حينما تكلم عن مفهوم الفاعلية في الثقافات المتعددة التوقيت؟ لقد بين أن مفهومها في هذه الثقافات مختلف تماما عن مفهومها في الثقافات الأحادية التوقيت، ففي الأولى أن تكون جالسا في المقهى هو أيضا نشاط أو عمل<sup>18</sup>. إذن لا ينبغي أن تتفاجأ إذا كان الجلوس في المقاهي - التي لا تجد لك مكانا فيها ليس أيام العطل بل ربما أيام العمل - يعتبر جزءا من وقت العمل لدى الكثير من الفاعلين. وهكذا ففي ثقافتنا يكون الجلوس عملا والعمل جلوسا. ويصير تضییع الوقت عندها بالساعات لا بالدقائق المعدودات كما هو الحال في المجتمعات الغربية. والسبب كما يراه

فإن وظيفته تنحصر فقط في رفع اللوم عن الفرد والحرص، وكأن العمل يصير فقط شرطا للقبول الاجتماعي، فالمهم «راه يخدم» أليس من معايير الرجولة في ثقافتنا أن «تضرب ذراعك» «فالراجل بذراعه» و«القاعد تطير له كلمة». ولكن هذا هو السبب في شيوع تلك الظواهر المنافية لجوهر العمل. فإن غياب فكرة المردودية في فكر الفاعلين يؤدي إلى غياب فكرة المنافسة تماما، فلا شيء يفرض التنافس في العمل من أجل إنتاج أكثر ما دام الكل «يعمل» وينال أجرا. إن المهم هو ضمان اليوم pointage وليفعل «العامل» أو الموظف بعد ذلك ما يشاء حتى ولو ترك العمل أو مكان العمل.

والعمل في هذه الحالة يتحول إلى نوع من الإكراه والضجر ولا سبيل إلى التخلص من ذلك إلا بقتل الوقت. وهكذا يتحول قتل الوقت إلى سلوك داخل المصنع أو الورشة والمكاتب والقسم والمستشفى... وهذا من شأنه أن يقلل من المردود الحقيقي للعامل الجزائري.

لقد لاحظ «جيل ديشون» الكاتب الفرنسي أن الخدمات العمومية في الجزائر لا تشتغل بدقة، والموظفون لا يحترمون أوقات العمل والمدة الأسبوعية الحقيقية لعملهم الإداري تتراوح عموما بين عشرين



هو استمرار المجتمع التقليدي بمفاهيمه عن العمل في سلوكنا ومجتمعنا «الحديث».

وحيثما لا يكون التحول على مستوى الذهنيات أو الرؤوس والسلوكيات، فإننا نلاحظ التناقض الصارخ بين الوسائل الحديثة المتاحة والتي هي الأساس من أجل اختزال الزمن واستغلاله من مصانع مجهزة بأحدث الآلات والأجهزة، ووسائل نقل واتصال بسرعة عالية وغير ذلك، وهذا التناقض يتجلى في نقص المردودية وغياب النجاعة والفعالية والإتقان في كل ما نعمله ونتجهه تقريبا. وكل هذا في النهاية لأننا نجهل قيمة الوقت التي تقاس بالمال بل بالحياة حياة الأفراد والمجتمعات والأمم، ولا يمكن تحقيق التقدم إلا بتدارك الفارق الزمني بيننا وبين المجتمعات التكنولوجية، ما يعني أنه ينبغي أن نعمل أكثر مما يعملون، وأن نحسب الوقت بمقياس الربح والخسارة.

ولو عدنا إلى ظاهرة البكور التي تحت عليها ثقافتنا الشعبية، فإن التحليل السابق يقودنا إلى النتيجة ذاتها أي إهدار الوقت لا استغلاله، ذلك أن البكور هو في النهاية من أجل إنجاز العمل بسرعة وكفى وليس من أجل المرور إلى عمل آخر أو مشروع آخر. فالبكور إذن هو من أجل الحصول على أكبر قدر من الراحة أي الحصول على وقت أكثر لقتله، طبعاً لا أتحدث هنا عن الحالات التي ينبغي فيها البكور من أجل اللحاق بالمواعيد في وقتها لأن هذا شيء طبيعي.

وعموماً فإن ما يمكن أن ننتهي إليه من تحليلنا لعلاقة الزمن بالعمل في ثقافتنا هو التباعد بين المفهومين. فالارتباط الذي حصل بينهما في الثقافة الغربية مع التaylorية وامتد إلى سائر حياة الإنسان الغربي ومجالاتها، بحيث صار زمن العمل عدداً محدداً من الساعات المقترحة على منظمات من أجل أن تستخلص منها أكبر قدر ممكن من المردودية، فهذا الزمن كما يقول «أبل جانيير» يقيس خصوصيته ممثلو السلطة الاقتصادية بعبارات الإنتاج<sup>19</sup>. ولكن هذا الارتباط يبدو أنه لم يحصل عندنا بعد بالدرجة الكافية، ولهذا فإن خصوصية الزمان التي يتحدث عنها جانيير تتحول عندنا إلى ضدها فلا مردودية ولا إنتاج

بالشكل المطلوب لأننا بكل بساطة نقتل الوقت حتى ونحن «نعمل».

### الاحتياط للمستقبل

المستقبل هو ذلك الزمان الذي لم يأت بعد، ولم نعشه بعد، هو ذلك الأفق الذي يمتد أمامنا دون توقف، ولذلك فهو دائماً حاضراً في وعينا، فنحن لا نكف عن التطلع إليه والعمل على استباقه، ولهذا فإن المستقبل يتميز بمجموعة من الخصائص تجعله إشكالياً، فهو من ناحية مثقل بالحاضر والماضي رغم أنه جديد وهذا يعني أن الإنسان يتدخل جزئياً في تشكيله، ولكن ما هو مدى ذلك التدخل؟ والمستقبل يتميز بالغموض، إذ هو محمل دائماً بما لا يمكن توقعه ومن هنا الخاصية الأكثر تميزاً له ألا وهي القلق، فهو دائماً مقلق، وهذا القلق هو الذي يفسر لنا اهتمام الإنسان قديماً وحديثاً ولو بدرجات متفاوتة في الطرق والأساليب بالمستقبل، فالإنسان العراقي القديم كان يرى ضرورة التخطيط للمستقبل في هذا النص: «عندما تختط للمستقبل يكون إلهك إلهك، وإذا لم تختط للمستقبل ليس إلهك بإلهك»، أي إنك لن تحظى بالنجاح إلا إذا اختطت للمستقبل، وعندئذ فقط يكون إلهك معك<sup>20</sup>.

وقد كان الإنسان منذ القديم يحاول التنبؤ به اعتماداً على الاتصال بقوى غيبية كالآلهة والأرواح والجن... والاستدلال بالظواهر الطبيعية ومواقع النجوم وحركاتها وأحوال الطقس ووجهات الطيور في طيرانها وأيضاً الكتابات والخطوط وما إلى ذلك من ظواهر طبيعية أو بشرية. وقد كان لهذه الأشكال من التنبؤ دوراً خطيراً في حياة الشعوب القديمة كالمصريين والبابليين والهنود والصينيين وغيرهم، وقد كان التنبؤ عملاً تختص به فئة معينة تتمثل في الكهان والعرافين والمنجمين والسحرة والأطباء وما إليهم، الذين كانوا يستشرفون المستقبل فيما يتعلق بشؤون الحياة كلها: شؤون الحرب، وتشديد المدن، وتنويع الملوك وحدوث ولادة أو مرض وغير ذلك، ويكفي أن نذكر ما لاقاه بنو إسرائيل من تنكيل وبطش على يد فرعون مصر بناءً على نبوءة الكهان التي حذرته من عدو مستقبلي من

غير قومه، سيكون موسى النبي الذي سينتهي بالفعل بإزالة ملك فرعون بأن أغرقه الله في اليم مع جنوده.

ولدى الصينيين يوجد «كتاب التغيرات» وهو من أعظم التراث الصيني الأدبي في الماورائيات، وهو كتاب تدرك من خلاله جميع القوانين الطبيعية وتدرس فيه طريقة التنبؤ بالغيب<sup>21</sup>.

وفي العصر الحديث سيظهر ميشال دو نوتردام Michel de Notre Dame (1503-1566) المعروف بـ Nostradamus بكتابه Centuries et Prophéties.

ولكن محاولة استكناه المستقبل والتخطيط له ستكون سمة المجتمعات المعاصرة التي تتجه أكثر صوب المستقبل، ونقصد بهذه المجتمعات المجتمعات الصناعية وهذا بسبب التطور التكنولوجي الذي خلق ما يسميه بوتنييه الزمن التقني الذي يتميز بخاصيتين أساسيتين: الأولى هي خضوعه لعقلنة متنامية تتمثل في تجزئته وتقسيمه، فهذا الزمن يقوم على التكميم والدقة الكبيرة، ولكنه يتفالت من الإنسان الغربي ويجعله يشككي بأن لا وقت لديه، إن هذه العقلنة للزمن القائمة على تخطيطه وتنظيمه تبين أن المجتمع الصناعي، عكس المجتمعات التي سبقته، له انشغال واع جدا وشديد بالزمن الخطي.

أما الخاصية الثانية لهذا الزمن التقني فتتجلى من خلال التقدير الفائق للمستقبل، لأن الشعور بنقص الوقت يدفع إلى تحميل المستقبل كل الآمال، والقيام بما لم يقدر على القيام به في الحاضر، فالبعد المستقبلي يثمن في الغالب على حساب الحاضر والتاريخ، ورغم أن المستقبل كان دائما الاهتمام الأول للإنسانية، فإنه قد صار اليوم الانشغال اليومي الموجه من أجل تحضير أبسط أشكال تكييف الأفراد مع بيئتهم، «إن الشعور بالوجود بالنسبة لفرد ما أو جماعة مرتبط منذ اليوم بالقدرة على الانقذاف داخل مستقبل قابل للتهيئة»<sup>22</sup>.

وهكذا يبدو أن هناك ارتباطا بالعقلنة والاهتمام المستقبلي أو الاستباق، ارتباط خلقته الثقافة التقنية في المجتمعات الصناعية،

الزمن قوة مؤثرة في الأشياء ويحمل الكثير من المفاجأة، فهو يحيل الطفل شابا والشاب كهلا، والكهل شيخا هزلا، إنه بذلك يحول القوة إلى ضعف. كما إنه يأتي بالحوادث التي تنغص العيش وتعكر صفو الحياة ولهذا كان الزمان دائما مبعث قلق للإنسان. هذا القلق دفعه إلى الإعداد للمستقبل والتهيؤ لما سيأتي به الغد المجهول وهذا يندرج ضمن الاحتياط، الذي هو نوع من الاستباق يجعله بورديو خاصية المجتمعات التقليدية، صاحبة الذهنية المتعارضة مع الحساب والدقة والساعة. وهذا طبعا لا يعني عنده غياب الحساب تماما وإنما هو حساب يختلف عن الحساب العقلاني في العقلية الرأسمالية الغربية. وطبعا كان بورديو يتكلم عن الفلاح الجزائري إبان الاستعمار ولكن من المهم أن نتساءل عن الذهنية التي تحكم الفاعل الجزائري اليوم؟

بما أننا نتكلم عن ذهنية الجزائري في فترتين زمنيتين، فترة المجتمع التقليدي، والفترة التي تعيشها الجزائر في إطار التحديث، فإننا يمكن البحث عن مفهوم الاحتياط أو سلوك الاستباق هذا في الثقافة الشعبية من خلال الأمثال التي حثت على الاحتياط:

«من لا يقرأ للزمان عقوبة يجي على راسو مكبوب».

«أخدم يا صغري لكبري، وأخدم يا كبري لقبري».

«ذاك قرا للزمان عقوبة».

«اللي يعرف يخلي (يترك) من عشاها لغدا، ما يكون شفايا لاعدا».

«كي كنت انا انطمر، كنت انت تزم».

«ما ترمي ما (ماء) حتى تصيب ما (ماء)»

«اهلها وما تعرف من يحلبها (اهلها) = جز النعجة»

«أخدم خدمة لبدا والموت غدا».

هكذا ينبغي التبصر في عواقب الزمان لأنه غدار ويتقلب، وعلى الإنسان أن يستغل شبابه فهو زمن

القوة والفتوة والعطاء. ولذلك فإن ما ينجزه المرء في هذه الفترة يعد ضمانا لزمان الضعف والعجز في الكبر، الذي تنطرح فيه مهمة أخروية هي العمل الروحي وليس المادي أو العضلي. ومن المهم أن يحتاط الإنسان لأنه يجد العبرة في حكاية النملة والصرصور، هذه الحكاية العالمية.

واللافت للانتباه أن المثليين الأخيرين يتعارضان بشكل واضح مع الجبرية التي حاول بعض الدارسين الغربيين إلصاقها بالذهنية الجزائرية أو الإسلامية بشكل عام.

ويبدو أن المعنى الوارد في «حديث غرس الفسيلة وحديث اعمل لأخرك كأنك تموت غدا....» يختزلان في هذين المثليين، وهو ما يعطي للمثل القدرة على توجيه السلوك ويتحول إلى حامل لقواعد تربوية عملية، تربي الفرد على حسن التصرف والتدبير في الحياة.

ولكن ما شكل الاحتياط اليوم في ظل المجتمع الجزائري؟ لقد حصل تطور وانتقال من الاحتياط كأسلوب استباقي تكيفي من النوع التجريبي الذي يعبر عنه مثل النملة والصرصور إلى الأسلوب الاستباقي من النوع العلمي وهذا بفضل شركات التأمين والضمان الاجتماعي ومؤسسات الاقتراض والتوفير. ولذلك فإن غالبية المبحوثين من الموظفين يمتلكون دفترا للتوفير. بل إن الأهم من ذلك فيما أخبرني بعضهم أنهم يحرصون على أن يكون لأبنائهم الصغار أيضا مثل هذا الدفتر، رغم أن بعض الجزائريين يرفض امتلاك هذا الدفتر أو الادخار في البنوك بحجة الربا أي الفائدة التي تقدمها المؤسسات المالية لعملائها، وبعضهم الآخر يتحايل بأن يمتنع عن الاستفادة هو شخصا من تلك الفائدة حيث يقدمها لغيره من الفقراء والمعوزين.

وفي الوقت ذاته ينبغي ملاحظة التغيير الذي حصل لدى الفلاح ذاته، فهذا الأخير صار يقبل بنفسه على التأمين ضد الأخطار والكوارث التي يمكن أن تهدد إنتاجه أو موسمه الزراعي. هكذا صار من المألوف لدى غالبية الفلاحين الجزائريين التأمين ضد الجفاف.

ولكن إذا كنا نجد في ثقافتنا الشعبية ما يدعو إلى الاحتياط، فإن هذه الثقافة ذاتها تتضمن ما يناقض هذه الدعوة، وهذا إنما يدل على عدم التجانس في التصورات والرؤى المتعلقة بالمستقبل لدى الأفراد والجماعات داخل المجتمع الواحد، ولذلك ينبغي تجنب الأسلوب الانتقائي حينما يتعلق الأمر بدراسة الثقافة الشعبية أو الوطنية كما أسميناهما.

إن في هذه الثقافة توجد أمثال تدعو أو يمكن أن تتحول إلى دعوة إلى الاستكانة وترك الاحتياط والتخطيط لما سيأتي وبالتالي تعطيل أي نظرة عقلانية وربط منطقي بين الأسباب والنتائج. وهذه بعض تلك الأمثال:

«أخذم يا الشاقي للباقي».

«ادفع ما في الجيب وربي يجيب ما في الغيب».

«إذا عكست الايام ساميها».

«اخدم يا لتاعس على الراقد الناعس».

«احيي اليوم واقتلي غدوة».

«كول القوت واستنى الموت» أو «ناكلوا في القوت وانستناو في الموت».

«اللي يحسب وحده يشيط له».

هكذا نلمس الدعوة إلى ترك العمل لأن الثمرة أو النتيجة لن يجنيها من يبذل الجهد ويسعى، بل والاستكانة المطلقة أمام الأحداث، فما دام الموت هو الحقيقة المحتومة التي تنتظر في كل حين فإن أي عمل للحياة يكون بلا جدوى وقد رأى مالك بن نبي أن المثل «كول القوت واستنى الموت» تعبير عن ذبول الجذوة الدافعة للحضارة الإسلامية ما بعد الموحدين وعن فقدان مبررات وجودها<sup>23</sup>.

وفي المثل الأخير «اللي يحسب وحده يشيط (أو يفضل) له» دعوة إلى ترك الحساب، والحق أن الأمور لا تجري دائما كما نريد ونخطط وخاصة فيما يتعلق بتسيير المال وإدارة المشاريع، وهذا ما يعطي للمثل بعض الصحة أو الواقعية، ولكنه ربما تحول لذلك في الذهنية الشعبية إلى قيمة وحقيقة لا لبس





- فيها، وعندئذ يصبح كل نظر عقلائي دقيق في الأمور مخييا للأعمال.
- «في الصيف العرايس، وفي الشتاء الفرائس».
- «الصيف صيَّف، ما بقات عشبته خضراً».
- خصائص الفصول والشهور: تنقسم السنة إلى فصول وشهور تتكرر دوريا وتتكرر معها ممارسات اجتماعية وطقوس تلتزم الحياة وفق إيقاع معين، وبما أن لكل فصل خصائصه وأهميته وكذلك الشهور في حياة الشعوب بل حياة طبقات اجتماعية معينة، فقد خصت بأعمال شعبية تؤيد تلك الخصائص النوعية.
- «ضربة بالسيف ولا يبرد الصيف».
- «الصيف زين بلفاعه» أي بأفاعيه.
- هكذا فإن ثقافتنا الشعبية تتضمن أمثالا قيلت في الفصول وبعض الشهور يمكن القول أنها كانت تعبيرا عن زمانيات وإيقاعات معينة، وقد أجرى جان سارفي دراسة إثنولوجية عن الفلاح الجزائري وبين أهمية الفصول والأشهر التي سنذكرها في حياته<sup>24</sup>.
- هذه الأمثال يوجد ما يشبهها في الثقافة العربية:
- «أيام الشتاء جات واللي ما غزّلتش غريالة ثبات»
- «اللي يحب ياكل ويحرث ويبيع يزرع أرضه في الربيع».
- «الداخل يغلب الخارج» (الداخل والخارج الفصل)
- يقول المبدع الشعبي عن الفصول:
- «الشتا ظلمة والربيع منام، الصيف ضيف، والخريف هو العام».
- «الشتا قم وغم، والربيع ما تشكر ما تدم، والصيف اجر ولّم، والخريف لو كان يّتم».
- «الربيع رّبع، واللبن قراص، واللي عنده طفله يعطيها لتراس».
- «فاكهة الشتاء نار، وفاكهة الربيع لّوَار، وفاكهة الصيف غمار، وفاكهة الخريف ثمار».
- «شّتي قبل الناس، وصيَّف بعد الناس ما تری باس»<sup>25</sup>.

هذه جملة من الأمثال يتجلى لنا من خلالها كيف أن الذهنية الشعبية تقيم التقابل بين الفصول الأربعة وذلك على أساس الملاحظة والمعيش اليومي لأطوار وإيقاعات هذه الفصول والأهمية التي يحتلها كل فصل في حياة الناس وحياة الفلاح بوجه خاص. هكذا يتميز فصل الشتاء ببرده القارس وبالتالي بظروفه الصعبة على فلاح كان يعاني قلة الحيلة والوسيلة أمامها، وفصل الخريف هو الفصل الحاسم في الموسم الزراعي لأنه موسم الحرث. أما فصل الربيع فهو فصل جميل وفيه تنبعث الحياة من جديد، وفصل الصيف هو فصل نضج الغلال والثمار كما إنه فصل الأعراس وبالتالي ارتفاع إيقاع الحياة الاجتماعية. وهذه الخصائص التي تتميز بها الفصول تصنع زمنا نفسيا قد يطول كما هو الحال بالنسبة للشتاء، فهو غم وهم، أو يقصر حتى يغدو كالحلم أو البرهة القصيرة من الزمن (لفته) وهذا يدخل ضمن الزمان المعيش كأحد موضوعات أتروبولوجيا الزمان<sup>26</sup>.

ومن ناحية أخرى يمكن أن نستشف التوجيه التربوي في هذه الأمثال، فينبغي الاحتياط لفصل الشتاء خاصة، ويجب الاحتراز من برد الصيف، فلا ننخدع بحرارته المرتفعة.

أما الشهور فنجد هذه الأمثال:

**شهر يناير:**

«إذا دخل يناير، كلوا الخماير».

«إذا نير النابر، ما يبقاوا أمطايير».

«إذا اروات في يناير، نخ من الخماير وزيد في المطايير، وإذا ما اروات في يناير، نخ من المطايير وزيد في الخماير».

«إذا دخل النابر، ما يبقاوا أمطايير».

«إذا ادخل يناير كثر الكسرة للصغار ولحطب للنار».

«يناير بوسبع تقليبات».

هكذا يتجلى المثل الشعبي بوظيفته الاجتماعية، فهو يقدم النصح الاقتصادي للفلاح الذي لا ينبغي

أن لا يضع الفرصة فيحرث أرضه قبل أن يمضي شهر جانفي لأنه الشهر الذي ترتوي فيه الأرض وبالتالي فإن الموسم الزراعي يتوقف كثيرا على ما تجود به السماء في هذا الشهر.

**شهر مارس:**

«في مارس هرس واغرس».

«فات الغرس في مارس».

«اخطاك يا الغارس في مارس».

«في مارس بثلوج، اللولى بيضة والتالية عسلوج».

«في مارس عشبة تنبت وعشبة تفارس».

«بالس بن بالس حواس زرعه في مارس».

«إذا اروات في مارس هي الحبل علاه درس».

«مطر مارس تبر خالص، يخلي الجديان تراقص». والمثل التونسي يقول: «المطر في مارس ذهب خالص» و«تو مارس تبر (ذهب) خالص». وفي المشرق: «مئة أذار تحبي الزرع والأشجار».

هذا الشهر الثالث في التقويم الجريجوري يحتل هو الآخر أهمية كبرى في حياة الفلاح أو زمن الفلاح لأنه الشهر الذي يكون الزرع في منتصف الطريق ولذلك فريّة مارس مهمة وثمانية ونقية مثل الذهب، ثم إن مارس يمثل نهاية منشط زراعي هو غرس الأشجار، لأن فيه تورق النباتات وتزهر.

**شهر أفريل:**

«يبرير جبّاد السبولة من البير».

«إذا فات يبرير اعمل فوق البحر سرير».

«يبرير، فين شفت فدان الفول ميل».

«إذا اروات في نيسان، مشى العام بلا نقصان».

«إذا رعدت في يبرير هي لمطار فاه ادير».

«شهر ابريل يجبد السبول من قاع البير». والمثل التونسي يقول: «في ابرير تصفار السبولة في قعر (أوقاع) البير».

تحفظ تلك الأمثال مع أن أهمية الأشهر التي تكلمنا عنها لم تتغير بالنسبة للموسم الزراعي، فإن غالبية الجزائريين اليوم بما فيهم الفلاحين يتحدثون عن أشهر أخرى لها أهميتها ويتعلق الأمر بشهر سبتمبر، الذي يمثل بداية إيقاع جديد في الحياة الاجتماعية صار يعرف بالدخول الاجتماعي. ففي هذا الشهر يستأنف غالبية العمال والموظفين عملهم، وهو بداية الموسم الدراسي بعد عطلة الصيف، ولذلك فإن هذا الشهر يطرح أعباء مالية أمام الأسرة الجزائرية، ولذلك صرنا نسمع هذه العبارة «لقد جاء سبتمبر» تعبيرا عن انطلاق هذا الإيقاع الجديد، وعن التهيؤ لتلك الأعباء. وفي المقابل يتربع الجزائريون شهر جوان وجويلية وأوت لأنها أيضا تمثل إيقاعا مختلفا، فهي شهور الاستجمام وموسم الاحتفالات.

فشهر أفريل أو نيسان هو أيضا يمثل مرحلة خطيرة في الموسم الزراعي وربما كانت أخطر مرحلة فيما أخبرني بعض الفلاحين، ذلك أن الأمطار التي تسقط في هذا الشهر ربما كانت آخر رية يحتاج إليها الزرع ليكتمل نموه ونضجه.

هكذا إذن يثبت المجتمع التقليدي تجربة الفلاح الزمنية في أمثال تحدد مناسط وتقرض احتياطات معينة. لكن هل يعطي المجتمع الجزائري اليوم أهمية لهذه الأشهر؟ إن التحول الذي يعيشه اليوم هذا المجتمع في ظل مشروع التحديث المتواصل يجعلنا نتكلم عن زمانيات متعددة بتعدد طبقاته وفئاته، فلم تعد طبقة الفلاحين هي الطبقة الأساسية في المجتمع، ولذلك فإنه إن كانت قلة من الناس لازالت

#### الهوامش

7. J. Desparmet, Ethnographie traditionnelle de la Mettidja, Revue Africaine, vol. 59, 1918, p. 28
8. Simonetta Tabboni, Les temps sociaux, Armand Colin, Paris, 2006, p.3.
9. أنظر: ماكس فيبر، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ترجمة محمد علي مقللا، مركز الإنماء القومي، لبنان.
10. Roger Sue, Le loisir, PUF, Paris. 1980, p. 31.
11. متفق عليه
12. Helga Nowotny, Temps à soi, genèse et structuration d'un sentiment du temps, Trad. de l'allemand par Sabine Bollack et Anne Masclet, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992, p. 6.
13. Eugène Minkovski, Le temps vécu, PUF, Paris, 2005, p. 84.
14. برنارد لويس، أين يكمن الخطأ، صدام الإسلام والحادثة في الشرق الأوسط، تر. عماد شبيحة، دار الرأي للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص 117.
15. Pierre Bourdieu, Sociologie de l'algérie،

1. رقعة الجادرجي، في سببية وجدلية العمارة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2006، ص 356.
2. عبد الرحمان التكريتي، دراسات في المثل العربي المقارن، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، 1984، ص. 139.
3. شورتن إسكربي، الأمثال الشعبية، ترجمة صلاح الدين شروج، مجلة دراسات عربية، العددان 11 و 12 سنة 1989، تصدر عن دار الطليعة، بيروت-لبنان، ص 127.
4. Jacques Fardy, Anthropologie de la parole en Afrique, Karthla, Paris, 2010, p.254-255.
5. محمد العروسي المطوي ومحمد الخموسي الحناشي، الأمثال الشعبية التونسية والحياة الاجتماعية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1412هـ- 2004م، ص 16.
6. ينظر، توشيهيكو إيزوتسو، الله والإنسان في القرآن، علم دلالة الرؤية القرآنية للعالم، ترجمة وتقديم هلال محمد الجهاد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2007، ص ص 197-211.





1 لوحة تشكيبية منخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي، وهي من أعمال العنان التشكيلي الرائع زكي يافعي

## بُو عامر الحضرمي ..

### حكيم من أرض اليمن

أ. محمد علي ثامر، كاتب من اليمن

يقول بُو عامر رأيت الناس في الطَّينِ عَيْنُ  
حَدُّ طِينَتِهِ زَيْنُهُ وَحَدُّ طِينَتِهِ خَسُّ الطَّيْنِ  
وَالطَّيْنِ الزَّيْنُ يُوْدِي زَرْعَهَا قَبْلَ الرَّدْنِ<sup>1</sup>  
وَالطَّيْنِ الْغَيْفُ فَلَا تَبْذِلْ بِذَكَرَاتِ السَّنِ  
وَمَنْ عَفَّرَ بِكَرٍ شَكَرَ لِحِرَائِهِ طَوْلَ الزَّمَنِ<sup>2</sup>

يذهب اليمنيون في تثبيت أصالتهم وتطوير حكمتهم إلى أبعد الحدود؛ فنرى ارتباطهم بالأرض وزراعتها وفلاحتها هو ارتباط وثيق يقوم في المقام الأول على حسن رعايتها وإصلاحها وحرثها وتقليبها... الخ، ولهذا كان يلزم تلك الأعمال اليومية العديد من الأشعار والأهازيج وبيوتات الشعر الشعبي المُلحنة والمُغناة، الأحكام والأمثال الشعبية، من أجل العمل على سرعة وإنجاز الأعمال بصورة سلسلة، وبل وتساعد الثقافة الشفاهية المرددة على السنة أولئك على زيادة الهمة والعزيمة في التوقيت المناسب للزراعة والري، الفلاحة بجميع أوقاتها ونظمها بدءاً من البذر وانتهاءً بالحصاد.

ويُصنف الأستاذ الدكتور/ عبدالعزيز المقالح في كتابه (شعر العامية في اليمن) العديد من حكماء اليمن تحت فقرة (شعراء الأحكام)، والأحكام هنا تعني التعاليم أو الأعراف المتوارثة، كما تعني المعارف المكتسبة شعبياً، وقد قام الشعراء الشعبيون عبر مئات السنين بنظم هذه الأحكام تسهيلاً لحفظها، وبقصص تيسر نشرها على أوسع نطاق في اليمن، وفي الريف بخاصة، حيث تولت هذه الأحكام رصد تجربة الحياة الريفية، وقدمتها إلى الفلاحين في حكمة منظومة وموجزة تقوم على تمجيد العمل وتقدير الأرض، وتحديد مواعيد الزراعة وأوقات المطر وتأثير الفصول<sup>3</sup>. ومن هؤلاء الشعراء الحكماء هم: (علي بن زايد) في منكب بمحافظة إب، و(الحميد بن منصور) في يافع، و(حزام بن مرشد الشبثي) في ذمار، و(أبو عامر الحضرمي) في منطقة هينن بحضرموت، و(أبي خيزرانة) في أنس وجهران بمحافظة ذمار، و(أبي لؤلؤة) في مناطق يريم ورداع وعنس، و(علي بن زيد) في لحج، و(غزال المقدشية) في عنس بمحافظة ذمار، و(ظبية النميرية) في الحذاء بذهار أيضاً، (عثمان اليافعي) في يافع.... الخ؛ فكلها أسماء أعطت كماً هائلاً من الأقاويل والأحكام والأشعار بل والمواقف الحميدة التي كانت تقوم بها..

وربما كان أهم خلاصة تجاربهم هو تمجيدهم للأرض وتفاانيهم في محبة التراب ودرايتهم بمواسم الإنبات والحصاد ومواقيت الأمطار والصحو والبرد المييس الخضرة، وأملهم المتزايد في خير ما تغل الأرض حتى لو أجذبت بعض السنوات فإن أمالهم في المواسم المقبلة تتزايد. لهذا أطلقوا تسمية الأرض على كل المال، فلا يقصدون بالمال في أقاويلهم ما يمتلك الإنسان من دور وأثاث، ولا ما يحتاز من ذهب وفضة، ومواش وأبقار وأغنام وإبل وسلاح؛ وإنما المال عند هؤلاء الحكماء هو الأرض وليس الأبقار والإبل إلا من أدوات حراثتها وبذرها<sup>4</sup>.

فإذا كان اليمنيون يطلقون على أرضهم وأطيانهم بكلمة (المال)؛ فربما ليس لأنها أغلى ما يمتلكون، بل تقديراً ومحبة لها بما تنعم به عليهم من الخير الوفير، والرزق الكثير حتى أصبحت اليمن ولا تزال تعدُّ بلداً

زراعياً بالمقام الأول.. ويقول الحكيم اليوناني (هزيود) في ملحمة الزراعة (الأعمال والأيام): «ما أسخى هذه الأرض تشققها المحارث وهي ساكنة وتضربها الأمطار والسيول وهي صابرة، وتهبط عليها الطيور والغربان وهي مرحبة، كمائدة مفتوحة لكل يد وفيم ومنقار، وحين تنهياً للعطاء تجود بالوفير الوفير، ولا تسأل كم أعطت؟، ولا كيف سخت، بل تستزيد من إغداقها فتعطي كل موسم أكثر من سابقه، فمنها تتعلم الحكمة وطيبة القلب، إنها المعلم الأول»<sup>5</sup>.

وهنا فالأرض هي من علمت الإنسان حبها والمثابرة عليها بل والتغزل فيها؛ مما جعلها تستحوذ على نصيب كبير من تراثنا الشفاهي، فتراها مغناة ك(أرجع لحولك) للفنان أيوب طارش عيسي، وتراها قصائد شعرية، وأحكاماً وحكم وأساطير خالدة في هذا التراث الذي يحتاج منا فقط التدوين والتوثيق له وإعادة الروح فيه، ويصف ذلك الدكتور المقالح بقوله: تراثنا عظيم ومجيد، ولكن أعظم منه وأمجد أن نسعى إلى إحياء هذا التراث وإلى تحويله إلى أداة نافعة ودافعة للخلق والابتكار<sup>6</sup>، باعتبار أن التراث الحي في أبسط تفسير له هو الرباط السري الذي يربط بين الماضي والحاضر، وهو يشكل بمعطياته الحضارية والفكرية حزام الأمان الذي يربط المسافر عبر الأجيال إلى لغته ووطنه، ومن هنا فالحديث عنه والاهتمام به يشكل البداية الصحيحة نحو الصحوة، وقد بدأ عهد النهضة في أوروبا معتمداً على اكتشاف التراث الأدبي والعلمي للعرب<sup>7</sup>.

### رحلة في أرض حضرموت

يذهب المرء شرقاً أو غرباً، شمالاً أو جنوباً باحثاً عن ألوان التراث الثقافي بنوعيه المادي وغير المادي، يستكشف الأرض اليمنية، يبحث في مكنوناتها، في جمالها الآخر الذي هو من النوع الخاص جداً ليجد بأن لكل منطقة من مناطق هذه الأرض غنى متعدد، وصنوفاً كثيرة، جميلة في مفرداتها، وعميقة في محتواها، ورائعة في تفاصيلها.. إنها أرض ساحرة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى!!

## بوعامر.. من وادي حضرموت

أبو عامر أو «بو عامر» كما يُعرف عند الحضارم سواءً في الداخل أو في المهجر، هو شاعرٌ شعبيٌّ من وادي حضرموت في بلاد اليمن، اشتهر بالحكمة وله أبياتٌ وأقوالٌ خالدةٌ يتناقلها الناس جيلاً بعد آخر مستشهدين بها حتى يومنا هذا، عاش حياته فلاحاً يحراث الأرض ويزرعها.

ويذهب الدكتور المقالح إلى القول: نشأ «بوعامر» - كما يقال - في وادي حضرموت فلاحاً يحراث الأرض، ويرى الأغنام والجمال...<sup>20</sup>، بهذه العجالة القصيرة والصغيرة ذكر الدكتور «المقالح» في كتابه المذكور بعاليه، للشاعر والحكيم «بوعامر الحضرمي»، ليتضح لنا جلياً النقص في حجم التوثيق الذي يكاد يكون بسيطاً أو مُنعماً لجوانب من تراثنا الثقافي والشعبي، لتذهب في البحث والتقصي في عموم الكتب والمجلدات عن شاعرنا هذا.. لتفاجأ أثناء ذلك ببعض المقالات التي كتبها الشاعر والمذيع الراحل / محسن محسن الجبري<sup>21</sup> في صحيفة الثورة في منتصف سبعينيات القرن الماضي، وأخيراً تجد كتيباً صغيراً لا يتجاوز التسعين صفحة بعنوان (الشاعر والحكيم أبو عامر) من تأليف الأستاذ والأديب / علي أحمد بارجاء<sup>22</sup>، والذي صدر في بداية القرن الواحد والعشرين. والحكيم «بوعامر» لا يعرف ما اسمه الحقيقي وإنما كنيته هي الطاغية على اسمه، ربما يعود ذلك إلى أسباب كثيرة منها: أن بعض مناطق حضرموت تفتخر رجالها بالكنى أكثر من الأسماء، ولهذا نسمع البعض ينادي منهم بالكنية ك(بوصالح، وبوعامر، وبوسالم.... الخ)، أو أن شاعرنا وحكيماً «بوعامر الحضرمي» هو رمزاً غير موجوداً وإنما هناك شعراء قالوا تلك الأقوال والحكم ونسبوا لها مباشرة إلى هذا الاسم، ولكن ما تمّ البحث حوله، والالتقاء بالعديد من الشخصيات التي لها باع طويل في مجال التراث الثقافي اليمني بشقيقه المادي وغير المادي من أجل توكيد وجود شخصية الشاعر «بوعامر الحضرمي» من عدمها.

ويذهب الأستاذ بارجاء في كتابه عن الشاعر والحكيم «بوعامر الحضرمي» بالقول: «جميع المصادر

هذه المرة كان اتجاهنا إلى محافظة حضرموت، تلك البلاد التي حباها الله بكل أصناف وأنواع الجمال، بكل التنوع الجغرافي ما بين صحراء وجبالٍ وسواحل، خلافاً عن ما تحتزنه باطنها من ثرواتٍ نفطية ومعدنية وغيرها.. وأيضاً ما تتمتع به هذه المحافظة من تراث ثقافي كبير، وحضارة تاريخية عريقة، ولعلها إحدى الممالك اليمنية القديمة والتي كان لها صيتٌ كبير لا تزال كتب التاريخ تتكلم عنه بكل فخرٍ ومحبة.. كما أن موروثها الشعبي ممتلئٌ حدّ الثمالة من كل صنوفه: فالدان الحضرمي<sup>8</sup>، والشبواني<sup>9</sup>، والزريادي<sup>10</sup>، والهيش<sup>11</sup>، الغيّة<sup>12</sup>، القطني<sup>13</sup>، العدة<sup>14</sup>... الخ، وأيضاً قصائد الزامل (الرّف)<sup>15</sup>، والمُسرحات<sup>16</sup> والقصائد المرجوزة<sup>17</sup>... كما أن النمط المعماري الحضرمي الساحر ذو المكونات البسيطة والتي تعتمد على الطين والنورة<sup>18</sup> بصورة كبيرة، يُعطي انطباعاً ساحراً بكل ما تحتويه هذه المحافظة الجميلة، هذا النمط المتأثر إلى حدٍّ ما بالأنماط الشرق آسيوية كالهندية مثلاً نتيجة هجرة الحضارة إلى جزر الهند الشرقية.

وهنا لن يتسع المجال لذكر كل محاسن ومفاتيح حضرموت الغناء؛ ولكنني سأحدث عن الحكيم «بوعامر الحضرمي»، هذا الحكيم الذي اشتهر ربما أكثر من أقرانه، فنذكر أشعاره وأحكامه في عموم اليمن، كما أنها تجاوزت الخارطة الجغرافية لليمن ليصل إلى مناطق نجران ونجد في المملكة العربية السعودية الشقيقة، كما أن البعض يردد أحكامه وأشعاره في سلطنة عُمان ودولة الإمارات العربية المتحدة وبالذات عند طبقة الفلاحين والعاملين على زراعة النخيل على وجه الخصوص؛ أي أنه حكيمٌ عابر الحدود، وعابر الحواجز المصطنعة بين الأخ وأخيه، والشقيق وشقيقه... الخ؛ ولكنه في حقيقة الحال مغمورٌ مظمورٌ في التدوين والتوثيق المكتبي لأشعاره وأقواله، اللهم إلا ما ندر.

سنحاول في هذا المقال أن نبحث عن الحكيم «بوعامر الحضرمي»، عن اسمه ونسبه، وأصله وفصله - كما يقولون -، وهل ينتمي لبني هلال الكنديين أصحاب (السيرة الهلالية)<sup>19</sup>، والذين هاجروا من أرض اليمن ليسكنوا في دول المغرب العربي؟.. وهل هو أحد كتاب هذه السيرة الرائعة؟!





مطر من الجو لمدينة سام التاريخية بوادي حضرموت في خمسينيات القرن الماضي

ومناطق حضرموت كثيرة ومتنوعة.. ولهذا فإن العارفين من المؤرخين والرواة قد اختلفوا فيه؛ فمنهم من يرى أنه ينتسب إلى بني هلال الكنديين، وقد ذكر هذا النسب المؤرخ عبدالرحمن بن عبيد الله السقاف<sup>27</sup> فيما نقله من رواية لعلوي بن عبدالله الحبشي أحد ساكني بلدة (رَحَاب)<sup>28</sup> من أعمال وادي دوعن<sup>29</sup>، أن أبا عامر ينتمي إلى آل باعبدالله حُكام رَحَاب في عهد ماضٍ، وأن آل باعبدالله هؤلاء يزعمون أنهم ينتمون إلى بني هلال الكنديين<sup>30</sup>. فمرجعهم وآل خليفة وآل مرَّحَه إلى قبيلة واحدة، وقد أنكر بعضهم ما اشتهر على الألسنة من هجرة بني هلال من حضرموت إلى المغرب العربي، وليس في محله، ولا سبب له إلا عدم الاطلاع، والآن فقد كانت خيامهم ضاربة من الكُسر إلى العُبر إلى الدهناء إلى نجد، ويتأكد ذلك بما بين أشعارهم وأشعار الحضرميين من التشابه، وكثيراً ما يوجد في شعر العامة بحضرموت أنهم غزوا بَرْقَة وقابس<sup>31</sup>.

وذكر العلامة عبدالرحمن ابن عبيدالله السقاف في كتابه (معجم بلدان حضرموت) بأن الشاعر والحكيم المشهور «أبو عامر» من ولاية رَحَاب، بقوله: «ولما استولى «القُعطى» على الوادي الأيمن في سنة 1317م يأسرهم وأعاقهم من الرسوم، وأبقى لهم بعض الحق في إقطاع السفوح لمن أرادوا.. ومنهم أبو عامر الشاعر

والمراجع وألسنة الرواة تصمت، ولا تذكر شيئاً عن اسمه، وكل ما تذكر عنه، أنه «أبو عامر»، وهي كنية اشتهر بها، وبها صدر معظم شعره<sup>28</sup>، بل ويذهب إلى القول بأن الشهرة كانت سبباً في ضياع وفقدان اسم الحكيم «بوعامر الحضرمي»، «ولعل اشتهاره بهذه الكنية كان سبباً في ضياع اسمه، وبخاصة أن المؤرخين ممن جاء بعد عصر أبي عامر، أو كانوا معاصرين له لم يذكروا شيئاً عنه؛ لعدم اهتمامهم بتدوين شعره، كونه شعراً حُمِينياً؛ وهذا ما جعلهم يهملون الترجمة لحياته، ولو فعلوا ذلك لُغِرَ اسمُه وتفاصيل حياته»<sup>24</sup>، ولهذا يتفاجأ الشخص من قوة الذاكرة اليمينية التي تنقل الأشعار والحكم جيلاً بعد جيل، وتحفظها عن ظهر قلب، دونما حفظ أو توثيق في كتب أو في مخطوطات. ولكن لا تخلوا تلك الذاكرة من الخلط والمزج والعشوائية في استخدام تلك الأقوال أو الأفعال.

### بُوعامر.. مولده ونسبه

ولد شاعرنا وحكيمنا وعاش في المناطق اليمينية الشرقية النائية وبالأخص مناطق حضرموت التي انطلق منها الشاعر اليماني الشهير صاحب إحدى المعلقات السبع (امرؤ القيس)<sup>28</sup> الكندي اليميني<sup>26</sup>،

المشهور»<sup>32</sup>، كما أورد ابن عبيد الله السقاف شعراً لأبي عامر يذكر فيها انتماءه إليهم في قوله:

يقول بو عامر في البلدان حياً الله رَحَاب

رَحَاب تعجبني وأنا قد نالها عاشق وحاب

فيها بني عمي صلاب الرُّوس عوجان الرِّقاب<sup>33</sup>

أما المؤرخ محمد علي باحنان فيرى أن أبا عامر ينتسب إلى «بني عامر الحضرميين» المشهورين بأعلى حضرموت، وبني عامر هؤلاء هم آل عامر النهديين، وجدهم عمر بن عامر وابن عمه، وهو فضالة بن شماخ بن عبدالله الروضاني النهدي - جد آل عبدالله وآل بشر، وهؤلاء من نهدي<sup>34</sup>، ولكن الشاعر بو عامر قد قال شعراً في ذم نهدي كقوله:

يا نهديا العيبان سودان الوجي، المغيرة

لي شمسكم غابت وجلجلكم جسي في المعصرة

مما يستبعد أن يكون «أبو عامر» ينتمي إليهم<sup>35</sup> فكيف ينتمي إلى قوم أو بلدة ثم يقوم بدمها؛ إذ لا يهجو الرجل قومه في مجتمع يقوم على العصبية القبلية....

ونسبة «أبي عامر» إلى بني هلال يؤكدتها «علي بن أحمد بن حسن العطاس»، فيما يرويه عن والده «أحمد بن حسن العطاس» (1257 - 1334 هـ) حيث يورد شعراً لأبي عامر يُثنى على ويتغزل في إحدى عرائس بني هلال، كان قد رآها في بلدة خنفر<sup>36</sup> بوادي عمد، ما يؤيد أن له صلة ما ببني هلال، في قوله:

يقول بو عامر رأيت اليوم في خنفر عروس

بيضاء هلالية تقلب جعدها مثل السلوس<sup>37</sup>

لا تعرف الرمضاء ولا ترعى المواشي في الشَّمُوس<sup>38</sup>

وقد أورد هذه الأبيات الأستاذ والإعلامي الراحل محسن بن محسن الجبري في مقاله عن الحكيم «أبو عامر الحضرمي» الحلقة العاشرة في صحيفة الثورة بقوله:

يقول أبو عامر لقيت اليوم في خنفر عروسي

بيضاء هلالية تقلب جسدها مثل السلوسي

لا تعرف الرمضاء ولا ترعى المواشي في الشَّمُوسي<sup>39</sup>

ويعدُّ «أبو عامر» من أشهر الرواة للمحملة بني هلال وحكاياتهم وحفاظة شعرهم إلى جانب كونه شاعرهم<sup>40</sup>، وبني هلال من أعظم أفخاذ كندة وأعزها رجالاً وأفصحها لساناً وأشدّها ذكاءً وفطنةً، هاجروا إلى شمال إفريقيا بسبب القحط والجفاف الذي انتاب وادي حضرموت في عهدهم، ويظن أن رحلتهم كانت في القرن الحادي عشر الميلادي، وبقي منهم من بقي في حضرموت كال خليفة، وآل باحكيم، وآل ماضي، وآل باعطوة، وباعويدين، وبامقعين، والنسيين والتمارة، ومنزلهم الأصلية باليمن في بلدة هينن<sup>41</sup> وسدنة<sup>42</sup> بكسر قشاقش بحضرموت، ووادي مرخة ووادي جرادن<sup>43</sup> بشبوة<sup>44</sup>. أما تاريخ مولده فلا يعرف، وإنما يذكر على أنه عاش في القرن السابع للهجرة، وقد أجمع جميع الرواة والمؤرخون على ذلك العصر الذي عاش فيها «بو عامر»، أما بلدة هينن فتتبع اليوم مديرية القطن بوادي حضرموت.

والمعروف بأن حكيمنا «أبو عامر» كان كثير التنقل في مناطق وادي حضرموت وبخاصة مناطق ومدن: (شباب<sup>45</sup>، وعمد، وخنفر، عرصة، بايزيد، ببلدة الخميلة بوادي عمد، رَحَاب، السَّاهِي، وادي سَبَاح بِحَرِيضَة، مطار بالقرب من رَحِيَة، الكسر، المخينيقي)، وذلك بسبب عمله في حراثة الأرض وزراعتها، وقد ذكر في كل تلك المناطق أشعاراً وأحكاماً بها.. ويرى المستشرق الغربي «روبرت سارجنت» أن أبا عامر مولود في مدينة شبام، لأنه اشتهر بالحكمة، واستند «سارجنت» إلى ما يُقال أن شباماً هي مدينة الحكمة<sup>46</sup> مستشهداً بقوله:

يقول بو عامر وعزّ الرأية الأي في شبام

الأول، لي بالقصب والثانية لي بالجفان

والثالثة لي بالدراهم تنطرح وسط الثبان.

وأي يكن مكان ولادة وإقامة حكيمنا الكبير «أبو عامر» إلا أنه عاش وتنقل في روابي مدن ومناطق وادي حضرموت، وتغنى بها، وأنشد أقوالاً حكيمةً، وانتهج أفعالاً حسنة لا يزال يتناقلها الأجيال جيلاً تلو جيل، بالرغم من تعرض هذه الأقوال للخلط والتحوير والنسب لأوقات وأماكن أخرى.

## بوعامر وفلسفته للحياة وإدارة شؤون الحكم

تأكيداً لما ذهب إليه الملكة السبئية العظيمة (بلقيس بنت الهداد) (935 - 970 قبل الميلاد)<sup>47</sup> من اختيار الحكم الشوروي في إدارتها لشؤون بلادها، تلك الإمبراطورية الكبيرة كانت تُدار بأحدث أنظمة يتكلم عنها الشرق والغرب حالياً، ومن هنا يؤكد أبو عامر الحضرمي تلك الثقافة المتناقلة أباً عن جد، وجيلاً بعد جيل ليتضح لنا جلياً بأن الشورى هي أساس الحكم، حيث يقول:

يقول أبو عامر ضياغ الشور مقتاً الندم

من ضيعه شور تدم لو رسم له ما رسم

ولعاد<sup>48</sup> تنفع الندام والندام كالعدم

ويقول أيضاً:

يقول أبو عامر عديم الشور من لا يستشير

الشور للحاذق ولا هو عار لو شاور صغير<sup>49</sup>

كما يوصي حكيمنا بضرورة الحنكة وعدم سرد الكلام على عواهنه، والتدخل في شؤون الغير، بل أن من الفضيلة قول لا أعلم، ومن قال لا أعلم فقد أفتى!! كما يقولون.. ولهذا يعتبر من خيار العلم عدم التدخل والغيبة والنميمة في أعراض الناس ومشاكلهم:

يقول أبو عامر.. خيار العلم قوله ما ذريت

وإن قلت شي ما قلت وإن واحد حكى لي ما حكيت

وفي هذه يحذر الحكيم بوعامر من جلساء السوء بقوله:

يقول بوعامر رأيت الناس في الطين عين

حد طينت زينت وحد طينت خس الطين

والطين الزين تودي زرعها قبل الردن<sup>50</sup>

والطين العيف فلا تبدل بذكرات السنن

ومن غفر باكر شكر لخرائت طول الزمن<sup>51</sup>

ويندد هنا بالقلّة والفقر والفاقة والبطالة.. فيقول:

يقول أبو عامر.. لقيت القل مزرة الرجال

من قال ما بيده تستر واخفى بين الجبال<sup>52</sup>

بل ويصفها بأعظم من ثلاثة الأثافي - أو الثلاثي المرعب بقوله:

يقول بوعامر الدنيا ثلاثه غبون

الأول الغبن من راحبت عليه الغيون

والثاني الغبن من كثرت عليه الليون

والثالث الغبن من قلت رجاله يهون

ويبدو هنا أن حكيمنا قد فقد نعمة البصر في نهاية عمره، هذا الشيخ الكبير يُصاب بالعمى، وقد غرق في الديون إرضاءً لزوجته، ربما، وربما لكرمه الحاتمي النادر، ولكن لما قلت رجاله، يقصد بها بأنه من بني هلال، وأنه ممن بقي منهم مع عدي لا يذكر أمام رجال أفخاذ كندة الأخرى.

## بوعامر.. وفلسفته للمرأة

يعدّ حكيمنا وشاعرنا «أبو عامر» شاعراً عاشقاً مُحباً للمرأة، متغزلاً بالصبايا البيض الحسانوات، وكان مع عشقه عذرياً عفيفاً، وكان إذا أحب وعشق فإنه لا يعيش إلا للبيض من النساء، حيث يقول:

يقول بوعامر خليل البيض ما يهْمُغ الأهم

لا يكهل الدُّخا ولا يدحِق برجله في الحِم<sup>53</sup>.

وبالرغم من تلك المحبة إلا أننا نجد في بعض أبيات شعره الذي يقف فيه من المرأة موقفاً سلبياً، صورة من حياته: فلا يقف من المرأة هذا الموقف إلا لسرٍّ غامض، وأمرٍ عظيم، فهل يفتح شعر أبي عامر هذا مغاليقه ويبوح لنا بما وراء سطورهِ من سرٍّ دفين؟ ربما فقد حزن كثيراً وتملكته الدهشة حينما رأى شاباً يُقبل زوجته، فقال شعراء مؤثراً:

يقول بوعامر الدنيا بواطل وحق

من حلّ عند آل طالب يلحقوه اللُح

شقوا علي جمّة الدسمال لما انشعق

دسمال عديت فيه اربعمائه في طبق

واليوم لو حد يدلي باليه ما نفق<sup>54</sup>.



وسلامة شرفها وأن القبلة التي انطبعت على خدها  
بغير رضاها وقد ردت الصاع لذلك الشاب صاعين  
حين صفته على وجهه<sup>65</sup>.

ولكن يبدو أن الحياة بين أبي عامر وزوجه قد  
تكذرت وشابها شيء من الملل وعدم الثقة، مما جعل  
أبا عامر يفقد ثقته بالمرأة نهائياً، وهذا يتمثل في  
الموقف السليبي من المرأة:

يقول أبو عامر.. ولا تأمن من النسوان<sup>66</sup> راس

لا تأمن العذرا ولا الفارض ولا حتى النفاس

أسرق من الهرشان وأسرق من جلاديب النعاس<sup>67</sup>

### حكايات في حياة الحكيم الحضرمي

سمي «بو عامر» بشاعراً الأحكام، أو بالحكيم، أو  
المعلم المرجع، وذلك نتيجة عدة مواقف وحكايات  
جميلة تتج عنها حكم لا تزال تُروى حتى تاريخه،  
ويعتبر الأستاذ والأديب علي أحمد بارجاء هو أكثر  
شخصية قام بجمع ما استطاع جمعه من أشعار  
وأقوال حكيمنا «أبو عامر الحضرمي»، كما قام  
بسرد حكايات جميلة وطريفة عن وقائع حدثت  
معه، ويمكننا سرد بعضاً من تلك الحكايات كالتالي:

#### 1) الحكاية الأولى: مع ضيوفه:

يُحكى أن جماعة من العرب قصدت «أبا عامر»  
في هيئة ضيوف لإعجازه وتعييره بالبلخ إذا لم  
يكرمهم، وقد عُرف عن «أبو عامر» بكرمه وسماحته  
على قلة ما بيده وفقره، فتحينُّوا له في يوم كانت  
زوجته في بيت إختوها، وكان بيته خالياً مما يُكرم به  
ضيفه؛ فلما أقبلوا كان «أبو عامر» مُنهمكاً في عمله،  
فلما رأهم اختفى عنهم في ساقية صغيرة (بُذ)؛ فلما  
قصدوا بيته ولم يجدوه يُسارع إليهم، رجعوا عنه،  
ثم أن أبا عامر أخذته الأريحية في مخبئه وتفكَّر في  
أمره، وأبَّت نفسه أن يظل مختفياً عن الأضياف،  
فندم وقال:

يقول بو عامر لقيت القلَّ مزراً الرجال

من قل ما بيده لطفقي البُذ ما بين الحبال



لوحة تشكيلية منخيلة عن الحكيم أبو عامر الحضرمي،  
وهي من أعمال الفنان التشكيلي الرائع زكي يافعي

ومن وراء هذه الأبيات يتضح لنا ما هو السر  
الدفين الذي أزعج حكيمنا وجعل منه يقول ما قاله،  
والسريتمثل في: "ارتبط أبو عامر بزواج ذات جمال  
ودلال وغنى، وكان أبو عامر فقيراً؛ فلم تجد لديه  
حياة هائلة كانت تجدها في بيت أبيها وأختوها، وكان  
لها إخوة لا يرضون عن ذلك الفلاح البائس، وربما  
عاشت معه على مضض، ربما إرضاءً لرغبة أبيها  
التي لا تُعصى، فكانت بين حينٍ وحين تتركه وحيداً  
في بيته، وقد خلا مما يسد رمقاً لتذهب إلى بيت  
أبيها تنعم بخيراته.. وإنها لا شك جميلة، والجمال  
تهوى إليه النفوس، فكان هذا الجمال عرضةً  
للإغراء، يفقد الناظر إليه سيطرته على نفسه، وكان  
"أبو عامر" مع زوجه ساكناً عند قوم من آل طالب،  
وصادف أن رأى "أبو عامر" ابنهم يُقبل زوجته، فثارت  
ثائرة أبي عامر، وغضب لشرفه الذي يراق على مرأى  
منه... وقد عرفت زوجته فبادرت إلى تبرئة ساحتها

ثم ظهر لضيوفه، ورحب بهم وأدخلهم بيته، وأمر بعض غلمانه أن يأقي بناقة من نياقهم (نباق الضيوف)؛ فذبحها وطبخها لهم وأطعمهم لحمها مع بُرّ (قمح) كان عنده حتى شبعوا، وهم لا يعلمون بالحيلة التي أحتالها لإطعامهم.

وكانت زوج «أبي عامر» وإخوتها قد علموا بأمر المكيدة والضيوف الذين جاؤوا فجأة، وتذاكروا في ذلك، وظنوا أن أمره سيفضح في إكرامهم لخلو بيته من الطعام، فقالت زوجته لإخوتها: «إن أبا عامر لم ينفذ قط منذ عاشرته، ولا بد أنه سيكرم ضيوفه هذه الليلة، وسيخرجون من بيته شاكرين».. فقال لها إخوتها: «إن أكرمهم فله من كل واحد منا مائة من النقد»، فقال: «وإن لم يكرمهم فلکم مني ما تركه لي أبي».

ولم تمض هنيهة إلا وغلام «أبي عامر» يأتيهم بهدية من طعام الضيوف فقدم لها إخوتها ما وعدوا به فأنت بها إلى زوجها.

فلما أصبح الصباح، اعترف «أبو عامر» لضيوفه بالحيلة التي أحتالها لإطعامهم واعتذر لهم، وقدم لهم مائة قيمة الناقة التي ذبحها، وأنه سيدفع لهم ما يطلبون من قيمة إن لم تكف المائة، فقال القوم لرئيسهم: اعطأ أبا عامر النباق الثلاث الأخرى، وأعادوا له المائة قطعة نقدية التي دفعها لهم، وشكروا له صنيعه، وعرفوا بفضلته وكرمه.<sup>58</sup>

## (2) الحكاية الثانية: فتوى جرب هيصم:

يُروى أن رجلاً - ويروى أنهما امرأتان، وقيل أنها امرأة اسمها «هيصم» - اسمه «هيصم» من بني هلال الكنديين جعل له جُرباً له (أرضاً زراعية) وقفاً لمن انقطع رزقه؛ فلما علم الناس بالأمر، أدعى كثير أن رزقهم قد انقطع، فرفع الأمر إلى العلماء؛ ولكنهم لم يهتدوا إلى تفسير لما يقصده الواقف، وبعد ذلك أشير عليهم بتوجيه المسألة إلى الحكيم «أبي عامر»، فذهب إليه نفر وألقوا عليه المسألة، ولكن أبا عامر لم يجيبهم بشيء، وظلّ

منهمكاً في عمله، فعاد النفر أدراجهم إلى مدينة شبام، فلما وصلوا وأبلغوا من أرسلهم بخبيتهم، قال لهم قائل عليم: عودوا إليه مرة أخرى واسألوه ثم انصرفوا عنه بحيث ترونه وتسمعون صوته ولا يراكم، ففعلوا بما أشير عليهم؛ فإذا بأبي عامر يُشرع في الغناء، وهو يحرق الأرض، بقوله:

يقول أبو عامر نَشَدْتونا ولا عندي صفات

ما ينقطع رزقي سيوى من جَدَّد اكفانه ومات

تهلل النفر لما سمعوا وعادوا مسرعين بما قاله أبو عامر، وعندما بلغوا من أرسلهم بهذا القول، علموا أن من انقطع رزقه هو من مات، وأعلنوا أن جُرب هيصم مقبرة للأموات فكان كذلك.<sup>59</sup>

## (3) الحكاية الثالثة: حكايته مع بايزيد:

يُروى أن «أبا عامر» أتى مرة إلى بلدة الخميعة بوادي عمد في وقت مجاعة وشدة وقحط ومعه خيله، وكان قد أصابه جوع شديد، فبينما هو في أرض مزروعة بشجر السمس، أخذ قبضة منها وأكل منها ما تيسر وأعطاها لخيله، وكان شيخ يراه من بعد، فأثاه «أبو عامر» وسأله عن تلك الأرض (العرصة).. لمن هي؟

فرد عليه ذاك الشيخ: إنها لبايزيد.

وأيّن بايزيد؟

أنا هو!!

أطلب منك المسامحة، لأنّي أخذت بعض الشجر بغير إذنتك.

ومن أنت؟

أبو عامر.

أنت مسامح وفي جِلّ، وزراعتي كلها مباحة لك يرهاها خيلك وتأكل منها ما تريد.. ثم أن بايزيد أضافه وأكرمه فأنشأ أبو عامر يقول:

يقول أبو عامر سقى الله عرصتك يا بايزيد

موتى العمل مقيود للجنّ، يريد أو ما يريد

وأنشد دعاءً لله بأن يسقي الله وادي عمد بمطر  
غزير حيث قال:

يقول بُوعامر سَقَى الله عَمْدٍ مِنْ مَاطِرِ غَزِيرٍ  
هُوَ وَادِي الرِّينَاتِ يَا وَادِي الْجَلْجَلِ<sup>60</sup>  
وَالْخَوِيرِ<sup>61</sup>

### التشابه بين الحكيم بوعامر

#### وأقرانه من حكماء اليمن

ويورد الأستاذ والإعلامي الراحل محسن بن  
محسن الجبري بمقاله: أنه لا يوجد شبه بين أحكام  
علي بن زايد والحُميد بن منصور وأحكام هذا الحكيم  
اليمني أبو عامر<sup>62</sup>... ربما نظراً للبعد الجغرافي بين  
المناطق الوسطى في اليمن، وبين المنطقة الجنوبية  
الشرقية التي عاش فيها حكيمنا «بوعامر».

بينما يرى «عبدالعزیز عمّار» أن ثمة خلط  
وتداخل يحدث بين أحكام «أبي عامر» وبين أحكام  
الحُميد بن منصور، وقد فرق بينهما بحجة دامغة،  
بأن شعر أبي عامر يبدأ بالفعل المضارع (يقول)،  
بينما يبدأ شعر «الحُميد» بالفعل الماضي (قال)،  
وهذا الفرق قد قال به الدكتور عبدالعزيز المقالح  
بين شعر الحُميد بن منصور وبين شعر علي بن  
زايد<sup>63</sup>، وعلى ضوء ذلك التصنيف يكون الفرق  
بين أشعار حكيمنا «أبو عامر» وبين أشعار الحكيم  
«الحُميد بن منصور».

بينما يورد القول التالي في أشعار حكيمنا «أبو  
عامر»، ونفس القول في أشعار الحكيم المشهور  
«علي بن زايد»، قد يكون ذاك ناتج عن الخلط في  
الحفظ والنقل، وقد ذكره الأستاذ والشاعر اليمني  
الكبير/ عبدالله البردوني في كتابه «رجعة الحكيم ابن  
زايد»، أيضاً ذكره المستشرق الروسي «أناتولي اغار  
يشيف» في كتاب أصدره باللغتين العربية والروسية  
وعنوانه بـ«أحكام علي بن زايد»، وقد يكون ذلك  
ربما يكون القول صحيحاً لواحدٍ منهما بالرغم  
من اختلاف اللازمة الأولى فقط وبعض الاختلاف

البسيط في ثنايا الأبيات تلك، وإن كانت تحمل نفس  
المعنى ونفس المغزى:

يقول بُوعامر الدُّنْيَا ثَلَاثُ غُبُونٍ  
الأَوَّلُ الغَبْنُ مِنْ رَاحَتٍ عَلَيْهِ الغُيُونُ  
والثَّانِي الغَبْنُ مِنْ كَثْرَتٍ عَلَيْهِ الدُّيُونُ  
والثَّالِثُ الغَبْنُ مِنْ قَلَّتِ رِجَالُهُ يَهُونُ

يذكرنا أديبنا الكبير/ عبدالله البردوني في كتابه  
«فنون الأدب الشعبي في اليمن» بحكاية عن الحكيم  
اليمني علي بن زايد «أبو سعد»، حيث تعرض  
لخسارة بأنه باع ثوره لكي يشتري بثمنه عجلين  
يصبحان ثورين فيما بعد، وبعد شراء العجلين مات  
واحد بعد الآخر، فاستدان ثمن ثور، وفي الطريق  
إلى السوق هجمت عليه عصابة وأخذت دراهمه،  
وعندما رجع إلى بيته، عرف أن زوجته في بيت أهلها  
نتيجة محاكمة لا تكفي سبباً لحقها، وتحت وطأة  
هذه المصائب لم يجد متنفساً إلا أن صعد إلى الجبل  
وأنشد بهذا المهيّد:

يقول أبو سعد يا غبنه ثَلَاثُ غُبُونٍ  
الغَبْنُ الأَوَّلُ لِمَنْ جَارَتْ عَلَيْهِ الدُّيُونُ  
وَوغْبَنُ ثَانِي لِمَنْ ثَانِيَةً قَلَّتِ رِجَالُهُ يَهُونُ  
وَوغْبَنُ ثَالِث لِمَنْ فَارَقَ كَحِيلِ الغُيُونِ<sup>64</sup>

#### أمثال «بوعامر» المشهورة

تتجلى عظمة الرجال في أعمالهم ومآثرهم التي  
يقدمونها لأمتهم ومجتمعهم، وما يتركونه من أثرٍ  
في النفس البشرية، وأبو عامر أحد هؤلاء الرجال  
العظماء؛ فقد ترك في الأمة والمجتمع أثراً، منها  
الأمثال العامية التي انتزعت من شعره ذلك أن  
أبيات أبي عامر الشعرية غنيّة بالحكم والنصائح  
ومصاغة بأسلوب «يضعها في المقدمة من الأمثال  
الحضرمية الدارجة، والأمثال الشعبية والحكم  
هي مبادئ أخلاقية واجتماعية مسكوبة بجمال  
قصيرة لطيفة تعبر في بساطتها وعفويتها عن



- ان أقبَلت تنقاد بالعشرة
- من قلت رجاله يهون.
- الناس في الطينة عين
- من عفر باكر شكر<sup>66</sup>.

### ديوان شعر أبو عامر الحضرمي

اطلعنا في ما سبق على أقوال وجكم "أبو عامر"، ولكن يا ترى هل كان لهذا الشاعر قصائد طويلة ومقفاة، أم أن أشعاره كانت من نوع القصير جداً والمتمثلة في بيت أو بيتين فقط؟ ١١٩ يرى كثيرون مما التقينا بهم بأن لدى "أبو عامر" قصائد كبيرة - عثرنا على واحدة منها - والتي تقول أبياتها:

يقول أبو عامر ذموعي مثل هَشَّاتِ المِزَانِ  
كما للشابيب الغزيرة في رِياش والزَّيَانِ  
وجرحت خدي بدمعي سالك يالله المُسْتَعَانِ  
أفكرت في الدنيا تَقْلُبُ لكِ كما قُوبِ  
الصُّبَّانِ<sup>67</sup>

إِنْ أَقْبَلْتَ تَنْقَادِ بِالشَّعْرَةِ وَتَدْهِنِ  
بِالنَّهْانِ  
وإن أدبرت ما عاد تَقْعِدُهَا السَّلَاسِلُ وَالرُّضَانِ  
من لا مُعْمٍ قُطْعِمِ<sup>68</sup> ولا تَخْلِمِ ولا عَيْسِ  
سِقَانِ

إِنْ حَلَّ يَا وَيْلِي وَيَا وَيْلِي إِذَا أُنْوِيَ لَا تَضْعَانِ  
الطَّيْرُ لَا مَالِ جَنَاحَاتِهَا تَرْفَعُ لَا نَوِي مَكَانِ  
يومي بسنقوفي وهو مطروح فراد البیان  
اول زماني ما قمرني ما بي إلا آخر زمان  
لأخذت عظمي في الجِثَّةِ ثم دملغولي في الدَّمَانِ  
لكنني بصبر ومن صبر على البلوى يُعَانِ  
بصبر كما البزل إلى جارت حمايلها الرُّزَّانِ  
سار حزالساق قيده وإن سكن جاء الجنان  
من لا هنا وحده لغب يسنعها طول الزَّمان



قاعدة أخلاقية أو عن نصيحة اجتماعية أو تفسر بعض الأحداث الطبيعية، وتبرز حدودها<sup>66</sup>، ونورد هنا بعضاً من هذه الأمثال التي تركها أبو عامر في الذاكرة الشعبية اليمنية:

- الشور للحاذق ولا هو عيب من شاور صغير.
- عديم الشور من لا يستشير.
- ضياع الشور مفتاح الندم.
- ضياع الشور مفتاح الغيار.
- من ضيع شوره تنده.
- لي يا بيت معاد يدقق في الحساب
- مولى العمل مقيود للجنة.
- فكر في خروجك قبل دخولك.
- القل مرزات الرجال.
- ما خليك إلا درهمك.

وسسوته دبر وقطع من مسالكها السَّهان  
يعوي عوي الذيب ذي في المسحرة قد له زمان  
يمسي يردد بالعوى من بدوهم قد له ثمان  
ضمان ثم جيعان دالغ فوق مشفره اللسان  
أيش الذي ردش مُطيعه بعد ما كنّي زبان  
قالت بعلي مدحك اليوم يا شيخ العرب بروي السَّنان  
صقراً عبر في العول ميح قلت ايش هذا يا فلان  
قال هذا كما «بوعامر» المصبيوت لزتلم واعتلى  
ظهر الحصان

تغدي تذل فرسان له من خوف طعنه بالسَّنان  
قال لها ان خنت بلعش ذي مدحني لي رهيقت هندوان  
وانتي عليّ مثل عليّ ذي مباسمها زبان  
ذي كنها طوعه من المشوق عود الخيزران  
ذي ملقي خالص ولا لي منسبا جاء من مكان  
أعماهي أخوالي وجدي من صليب الهندوان

لا جي مرة صاحب ولا خون الوداعه في المكان  
شي عاد بوعامر مولع بالخرايب الزيان  
سيد الذوايب كنها البستان في وادي خبان  
على العتوم الساهره ما صطان ما شارحه خان  
يا الله على هينن ثمانا في ثمان في ثمان  
ربيع مقدم صيف قنفان في القبله سمان  
لا خالها الشاوي<sup>69</sup> ولا الحرّاب لي قلبه ضمان<sup>70</sup>  
ما يمدي الشاوي يسوقه الفرق يفرع للكنان  
بليلتا بركه وبرقه ما تكورم على اللسان  
ويسقيك يا هينن ويخلف شعب منوب على اليمان<sup>71</sup>  
وفي الأخير يعد «أبو عامر» من شعراء الأحكام في  
اليمن، مثله مثل غيره من شعرائها كالحميد بن منصور  
وعلي بن زايد، وحزام الشبثي، وغزال المقدشية، وقد  
وصفه «علي عقيل بن يحيى» بأنه فيلسوف<sup>72</sup>؛ لما  
في شعره من حكمة تدل على رجاحة عقله وخبرته  
الواسعة بالحياة، وفهمه لمجريات الأحداث في عصره<sup>73</sup>.

#### الهوامش

7. د. عبدالعزيز المقالح- يوميات يمانية في الأدب والفن- ص 101- مصدر سابق.
8. الدان الحضرمي، هو فن صوتي شعبي يحتوي على العديد من طرق الغناء من كتابة و نظم. وقن الدان الحضرمي يشكل جزء مهم من ثقافة حضرموت و نشاطها الاجتماعي حيث يشكل جسر ثقافي يربط بين الأجيال الحضرمية.. ومن أشهر شعرائه ومؤديه: (حداد بن حسن الكاف الهاشمي العلوي - سالم عبد القادر العيدروس، وخميس كندي، ومحمد جمعة خان).
9. الشبواني: وهو رقصة شعبية تنسب في تسميتها إلى محافظة شبوة في اليمن، وهي شائعة في حضرموت ومناطق أخرى من الجزيرة العربية.. وتعتبر رقصة الشبواني من أبرز الألعاب الشعبية في حضرموت، وتنطوي تحت لواها بقية الألعاب الأخرى من شرح وزف وغيره.. وتعتبر رقصة

1. قبل الردن: قبل الأوان.
2. د. عبدالعزيز المقالح - شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية - ص 398 - 399 - الطبعة الأولى 1978م - دار العودة - بيروت - لبنان.
3. د. عبدالعزيز المقالح - شعر العامية في اليمن.. دراسة تاريخية ونقدية - ص 386 - مصدر سابق.
4. عبدالله البردوني- الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاول- ص 16- الطبعة الأولى 1988م - دار المأمون للطبع والنشر - القاهرة - مصر.
5. عبدالله البردوني- الثقافة الشعبية.. تجارب وأقاول- ص 18- مصدر سابق.
6. د. عبدالعزيز المقالح- يوميات يمانية في الأدب والفن- ص 105- الطبعة الأولى 1978م - دار



## التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري

محمد بلخير أنموذجاً.

د. أمحمد بودية، كاتب من الجزائر

ظهرت الارهاصات الأولى للتناص *Intertextualité* على يد السيميائي «ميكائيل باختين»<sup>1</sup>، وقد كان ذلك في نهاية عشرينيات القرن الماضي (1928)، وهو بذلك «أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي»<sup>2</sup>، ثم ظهر مصطلح التناص جلياً عند تلميذته «جوليا كريستيفا» لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها ما بين سنتي 1966 و1967، خاصة ما نشر على مجلة تل كيل *tel quel* وكتايبها؛ سيميوتيك *sémiotique* ونص الرواية *le texte du roman*، والتناص عند كريستيفا بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج نصوص مختلفة، وهذا ما يعرف عندها بالإنتاجية النصية، «فتقنية التناص عندها تقوم على خلق نص يقوم على مدلولات خطائية متباينة التاريخ، لا يمكن قراءة نص فيها معزولاً عن غيره من النصوص»<sup>3</sup>، وهنا لا شك أنه سيلبشاً فضاء نصي متعدد داخل النص الواحد وتستدعي فيما بعد جميع النصوص لتتداخل نصياً، وتربط جميع هذه النصوص بخيط واحد، ولهذا ترى كريستيفا أن التناص «هو حوار



النصوص أو امتصاص لها على أساس من انعكاس واحد أو مجموعة من الأصول الثقافية في كل نص، أو أنه ترحال للنصوص، ففي فضاء النص تتقاطع وتتلاق ملفوظات عديدة مقتطعة مع نصوص أخرى<sup>4</sup>، وتتضح آلية التناص عند كريستيفا من خلال مفهومين أساسيين هما:

الاستدعاء (ترحال النصوص): بحيث يتم إنتاج النص من خلال استدعاء نصوص أدبية سابقة وإدماجها وفق شروط بنيوية لخدمة النص الجديد وفق نظام إعادة توزيع اللغة عن طريق التفكيك وإعادة البناء.

التحويل (إعادة التوزيع): ليس التناص تجميعا عشوائيا لما سبق بل هو إذابة وصهر للمعارف السابقة بطريقة أكثر تنظيما وترتيباً وصبها في النص الجديد فتبنى علائق بين النص الغائب والنص الحاضر، وقد حددت «كريستيفا» في هذا السياق ثلاثة أقسام من النصوص<sup>5</sup>، عبر مستويات ثلاث:

1. النفي الكلي، وفيه يكون المقطع الدخيل منقيا كلياً ومعنى النص الحاضر مقلوباً فيصبح النص الغائب المحال عليه نصاً تفسيرياً.
2. النفي الموازي، هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي «التضمين» و«الاقتباس» حيث يبقى المعنى المنطقي للنصين هو نفسه.
3. النفي الجزئي، وفيه يأخذ المبدع بنية جزئية من النص الأصلي يمزجها بنصه، حيث يكون هذا الجزء من النص الغائب (المرجعي) منقياً كله أو بعضه.

فالمنتج (الكاتب، الشاعر)، لا يستطيع دائماً رسم الحدود ويصعب عليه ذلك إذ لا يتم له أن يتجاوز في تعامله مع النص الغائب (الماضي) ليتمكن من إنتاج النص الحاضر (الجديد) شكلاً ومضموناً ليرقى أن يكون مبدعاً لا مقلداً.

ثم أثار مفهوم التناص كثيراً من الباحثين بعد «كريستيفا» لعل أهمهم «رولان بارت» و«ميشيل فوكو» و«دومنيك مانجو» و«أمبرطو إيكو»، و«ريفاتير» و«جيرار جينيت»، لكن كل من هؤلاء حاول أن يعطي للتناص مفهوماً يختلف عن الآخر فساعد ذلك في توسع استعمال مصطلح التناص في الدراسات الغربية والعربية، لذا «حظيت الأشكال التي يتخذها التفاعل بين النصوص بدراسات موسعة لدى علماء البلاغة والنقد العربي من خلال الاهتمام بالمعارضات الشعرية، والسرقات الأدبية والاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، والإبداع، والإحالات، والموازنة، والاكتفاء، والاحتباك، والتمثيل، واتتلاف المعنى على المعنى، والتلميح، والتوليد، والنوادر، والاستخدام، والموارية، والتورية، والإشارة، والادماج، والتتبع»<sup>6</sup>.

ف«دومينيكا مانجو» يعطي مفهوماً آخر لمصطلح التناص في دراسته «مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب» على «أنه مجموع العلاقات التي ترتبط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله»<sup>7</sup>.

أما «أمبرطو إيكو» فقد جنح إلى فكرة «المشي خارج النص»، ذلك لاستنباط جميع رموزه وشفراته للوقوف على الإشارات والرموز والعلامات والنصوص الغائبة وكل ما امتزج في النص، مما يدفع القارئ (المتلقي) إلى بذل مزيد من الجهد لفك كل رموز هذا النص.

ثم طور «جيرار جينيت» فيما بعد مفهوم التناص وعرفه على أنه «حضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضوراً فعلياً»<sup>8</sup>، واستعمل مصطلح المتعاليات النصية بدل التناص ويقصد بالتعالي: «ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى»<sup>9</sup>، وتنقسم هذه المتعاليات النصية عنده إلى خمسة أنواع من العلاقات هي<sup>10</sup>:

التناص: (Intertextualité) هو ما صاغته «كريستيفا» وهو يمثل الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة الاستشهاد أو التلميح

المناس (para texte): ويشمل كل مكونات التي تهم عتبات النص مثل: العناوين والعناوين الفرعية والعنوان الداخلي والديباكات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف وكلمات الناشر.

- الميتاناص (Méta textualité): وهو علاقة التعليق والتفسير التي تربط نصا بنص آخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه.

معيارية النص (Archetextualité): أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما. لأن تمييز الأنواع الأدبية يوجه عملية القراءة.

- التعليق النصي (Hyper textualité): ويقصد به العلاقة التي تجمع بين النص (ب) Hypertexte بنص سابق (أ) Hypo texte وهو ما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية، وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

لكن بعد هذه المرحلة دخل مصطلح التناص مرحلة النضج خاصة ما كتب بين سنتي 1979 و1982 من طرف «ريفاتير» لاسيما كتابيه «إنتاجية النص» و«سيمائية الشعر» وقد خلاص إلى أن التناص هو: «ملاحظة القارئ للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه»<sup>11</sup>. أما من الكتاب العرب فقد اهتم بنظرية التناص ثلة من الباحثين أمثال: عبد الله الغذامي وصالح فضل وعبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح وعبد القادر فيدوح... إلخ.

الشاعر محمد بلخير من شعراء الملحون الفحول ولد حوالي سنة 1822م، بالواد المالح (ولاية عين تموشنت)، عاش في منطقة البيض، نفي إلى جزيرة كورسكا سنة 1884م، جراء مشاركته في ثورة أود سيد الشيخ، توفي ما بين سنتي: 1904م و1906م، كان صديقا حميما ومقاتلا شرسا مع الشيخ بوعمامة، قاوم الاستعمار الفرنسي بسيفه وشعره، دفن في منطقة بوعلام ولاية البيض<sup>12</sup>.

لقد مارس الشعر الشعبي نضالا طويلا في سبيل تحرير الوطن، إنه وسيلة لتحرير الشعوب وفضح الأساليب التخريبية للمستعمر، وما الثورة إلا غاية يسعى الشعر لمعانقتها وخدمتها والاحتماء بها، لذا كانت جل أشعار محمد بلخير ثورية تقاوم الاستعمار وتفضح أساليبه ودسائسه، والشاعر الشعبي والرسمي كلاهما عرف دوره وأيقن أن الكلمة في حينها أقوى من دبابه ورشاش، يقول شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا<sup>13</sup>:

نطق الرصاص فما يباح كلام

وجرى القصاص فما يتاح ملام

السيف أصدق لهجة من أحرف

كتبت فكان بيانها الأبهام

ويقول الشاعر الشعبي محمد بلخير في نفس الصدد<sup>14</sup>:

إلى باغي الجنة يضاد الكافرين

وإلى باغي الهانة بغى التمران

رانا في قبر مع الرايس متومنين

وبرابر بنا زاهية وعريان

الشعر الشعبي دائما يؤدي وظيفة ويحمل رسالة ثورية مقدسة، قرضه أصحابه ليس غاية في ذاته أو حبا لرص كلماته وإنما خدمة لثورة حررت البلاد والعباد، أي أن الغاية هي الثورة لا القيمة الجمالية للفن الشعري، وبالتالي يحقق الشعر غايته حينما يحول القيم الثورية إلى قيم فنية، وتصبح القيمة الثورية عنصرا مكونا إلى جانب العناصر الأخرى تستقي أبعادها في السياق الشعري.

تتلاحم جميع هذه العناصر وتتلون بلون واحد وتمتزج في بناء القصيدة الشعبية، أما إذا طغت القيمة الثورية على بقية القيم فإنها تتحقق مقصدية القصيدة وتختفي فنياتها فتسمو بمضمونها الثوري لا بقيمتها الفنية. وفي هذه الحال تستوي القصيدة مع النشاطات اللغوية التي تعانق الثورة وتعبر عنها رغم أن الشعر يتميز عنها بقيمه الجمالية والتعبيرية من خلال الانفعال الفني للشاعر.



التصوير الألوان البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية بكثير من التناص، حيث أصبح الشعريقتات من نفسه، ومن واقعه ومن بعض ما تيسر من معارف تراثية<sup>16</sup>.

إن الشعر الشعبي الجزائري اهتم بكل القضايا الوطنية خاصة تلك التي كانت تمتزج بالهوية من دين ولغة ووطن، ونالت قضية التحرر حصّة الأسد وارتبط موضوع الثورة بها ارتباطاً وثيقاً رغم أنه ليس دائماً شعرياً في ذاته بل اكتسب شعريته أحياناً بواسطة لغة تحرره وتفتح أمامه آفاقاً دلالية شاسعة تسمو به إلى اللامحدود وتخلق به إلى المثالي.

### تجليات التناص القرآني

#### في شعر محمد بلخير

كل شعراء الملحون وبدون استثناء وحتى الأميين منهم أخذوا بعض مفردات أشعارهم وسياقاتها من القرآن الكريم، لأن تكوينهم كان دينياً في أغلب الأحيان ودرس معظمهم في الكتاتيب والزوايا مما زاد في تعلقهم بالقرآن الكريم ألفاظاً ومعانٍ، ومن ثم لم يستطع اللهاق بركب التعليم كشاعرنا بلخير كفاه

لقد سيطرت القيم الثورية على أغلب الشعراء الذين عاشوا فترات التوفرات السياسية والحروب والنزاعات أمثال: مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، محمد بلخير، لخضر بن خلوف، صالح خرفي... حيث الطبعقت قصائدهم بالخطائية لأنها كانت دائماً تدعو للثورة والجهاد والحرية وبث الحماس وضعضة صفوف العدو وهز أركان المستعمر، وربما لمسوا في القالب الحماسي ما يتجاوب مع ضجيج المعركة وقعقة سلاحها فرفعوا صورة الأدب المنفعل بالأمس وكان صورة للأدب الفاعل<sup>16</sup>.

يسعى الشعر الشعبي الثوري لتوصيل فكرة فيلجأ أحياناً إلى استعمال الرمز ويختار ألفاظه بتقان من أجل تماثلها وتشاكلها على مستوى الدلالة والوزن، ولكن كثيراً ما تفتقد القصيدة الثورية وحدتها العضوية بحيث يمكن التلاعب بالأبيات وتغيير أماكنها دون أن يرتبك المعنى.

وتطغوا النبرة الخطائية واللغة الثرية على كثير من قصائد محمد بلخير التي قالها بمناسبة الغزو الفرنسي للمناطق الغربية للجزائر، ولأن الشاعر كان جندياً في ساحة الوغى فقد التهبت اللغة الثورية لديه فكانت حماسية مباشرة تقريرية، ولم يتجاوز





بِالْآخِرَةِ وَمَنْ يُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيُقْتَلْ أَوْ يَغْلِبْ  
فَسَوْفَ نُؤْتِيَهُ أَجْرًا عَظِيمًا ﴿٧٤﴾ من سورة  
النساء، وهذا النوع من التناسخ يسهم في استمرار  
النص الغائب كجوهر قابل للتجديد، وبذلك يستمر  
النص غائباً غير محو، ويحيا بدل أن يموت.

ومعنى الشطر الثاني لهذا البيت مأخوذ من معنى  
قوله تعالى: ﴿إِلَهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ﴾ (جزء  
من الآية 255 من سورة البقرة)، وتغيّرت لفظة  
«القيوم» بلفظة «القدير» جرياً وراء القافية، فهذا  
الشطر إذا موضوع في علاقة مع النص القرآني سابق  
ساهمت إلى حد كبير في بنائه، وهذه الآية تستجيب  
لتجربة الشاعر الحياتية وما يعاينه من غربة وعزلة.  
رَبِّي يَأْتِينِي مِنَ الْحَجَرِ      وَإِيَّاهِي تَرْحَى فَصَالَهَا<sup>19</sup>

ورد التناسخ في هذا البيت لاسيما الشطر الأول  
مع قول الله تعالى ﴿إِنَّ رَبَّكَ يَتَسَطَّرُ الرُّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ  
وَيَقْدِرُ لَهُ كَمَا يَعْزِزُ وَكَيْفَ يُصِيرُ﴾ الآية 30 من  
سورة الاسراء. ذلك أن الله تعالى ضمن الرزق لجميع  
مخلوقاته والشاعر يؤكد أنه سيأتيه رزقه حتى من  
الحجارة التي يظن أن ليس فيها شيء كناية على

أن يحضر مختلف المجالس والمناسبات أين كان يقرأ  
القرآن جماعة في الأفراح والأحزان على حد سواء  
وقراءة الحزب الراتب اليومي الذي لم تكن تخلو  
منه جل مساجد الجزائريين، وصلاة التراويح أين  
يختتم القرآن في ليالي رمضان، فقد استحضّر الشاعر  
بعض الآيات القرآنية التي سمعها وخالطت وجدانه  
وتفاعل معها تفاعلاً مركزياً في بعض أبياته الشعرية  
فساعد ذلك في تشكيل الدلالة المقصودة في سياقها  
الجديد، «وقد كان القرآن الكريم أول النصوص  
التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، الذي يحمل  
من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان»<sup>17</sup> استحضّر  
الشاعر بعض أفاضل القرآن الكريم وتفاعل معها  
ويتجلى هذا التناسخ كالآتي، في قوله:

مَا ذُوهُ الدُّنْيَا كَبَدَا      الدَّائِمَةُ الْحَيُّ الْقَدِيرُ<sup>18</sup>

الشاعر في الشطر الأول أعاد كتابة النص وفق  
متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص  
الغائب شكلاً ومضموناً، وهذا ما يسمى بالتناسخ  
الامتصاصي، والنص الذي امتصه قوله تعالى: ﴿فَلْيُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يَشْرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا

أنه سيأتي لا محالة في ذلك. أما الشطر الثاني فقد استحضر الشاعر قوله تعالى ﴿فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ﴾ الآية 61 من سورة النحل، لقد استعمل الشاعر في هذا المقطع التناص الحوارى والذي يعد أرق مستويات التعامل مع النص المتعالي (الغائب) حيث يفجر الشاعر فيه كل طاقاته، ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية.

والرزق على الآله مولانا سبحانه<sup>20</sup>

والملاحظ أن التناص في هذين البيتين المنفصلين ورد على شكل إيماء ضمني لجميع الآيات القرآنية التي تتحدث عن أن الله - عز وجل - هو الضامن لأرزاق جميع المخلوقات بدون استثناء، وذلك من خلال اشتغال البيتين السابقين على نصوص قرآنية كثيرة سابقة: على سبيل المثال لا الحصر: قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنْ رَبِّي يَبْسُطِ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَيَقْدِرْ لَهُ وَمَا أَنْفَقْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُ وَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾ الآية 39 من سورة سبأ. وقوله تعالى: ﴿لَهُ مُقَالِدُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ الآية 39 من سورة الشورى.

المكتوب في الراس ما محاه

كتاب في قسم العبد تنادي<sup>21</sup>

ومعنى الشطر الأول لهذا البيت مأخوذ من معنى قوله تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَى وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ وَكُلُّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ﴾ الآية 12 من سورة يس، وهذا جاء في سياق حديثه عن الأمر كله لله والعبد لا حيلة له إلا أن يستسلم لقدره المحتوم، لا سيما زواجه بمحبوبته «عايشة»، ومحال أن يتغير هذا القدر بالأسباب مهما كانت وإنما يتخذها فقط لأنه يجهل القدر وما فيه، وقد ركز الشاعر في توظيفه للنص القرآني على عبارة (المكتوب)، التي تعني القدر لأنها تمثل مركز الدلالة وبؤرة المعنى لحياة الانسان، دون أن يفصل الشاعر في المقارنة بين قدر الانسان الذي لا يستطيع محوه أو

تغييره ورضاه عن القسمة العادلة لله بين جميع عباد، والتوظيفة المعنوية التي قام بها التناص هنا، هي انتاج جديد تجسد حالة الرضا التي يعيشها الشاعر، وهذه الدلالة لا يستطيع النص الحاضر الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب الذي يتحد معه لإنتاج هذه الدلالة.

سلك إبراهيم من لهفات النار

بردا وسلام حاجة ما تؤذي<sup>22</sup>

الشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآية الكريمة ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ الآية 69 من سورة الانبياء، يمتصها إشاريا وداليا وينشرها في هذا البيت ليظهر مدى قدرة الله تعالى على نزع خصائص الأشياء منها واستبدالها بأضدادها وهذا الأمر لا يقدر عليه إلا خالقها فقد استبدل الحرق بالعافية والإذابة بالسلامة مع سيدنا إبراهيم أما مع الشاعر فهو يريد أن يغادر سجن كورسيكا والمنفى من كليدونيا الجديدة، فالتداخل النصي بين البيت الشعري والنص القرآني واضح، ونقصد بالتداخل النصي هنا «التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر»<sup>23</sup>، وقد انصرف هذا التداخل النصي إلى المستويين الدلالي والإشاري معا.

والعبد إذا تاب تاب الله عليه<sup>24</sup>

الشاعر في هذا الشطر من البيت يستجدي الآية القرآنية ﴿وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَنِ السَّيِّئَاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ﴾ الآية 25 من سورة الشورى، ولكن يوظفه على نحو خفي، حيث يتعامل مع النص الغائب بطريقة تناصية ممتازة، فالله يقبل توبة العبد إذا بادر العبد بالتوبة وأقلع عن الذنب وندم على ما فات، وهذا التشابك الأدبي بين النص القرآني والبيت الشعري، لا ينفي النص الغائب لأن الشاعر لا يستطيع أن يشرّع في مكان خالقه وأن يثبت الحقائق الدينية إلا من مصدرها الأساس، وخاصة حينما يتعلق

الأمر بالغيبيات، قد يأتي التناس في شعر بلخير على شكل استجداء لظلال أي القرآن، تاركا للقارئ فرصة إنتاج المعنى لأن الشاعر يفترض في القارئ الإلمام السابق والكافي بالقرآن الكريم، وربما أحالنا الشاعر إلى قول الله تعالى: ﴿إِنَّمَا التَّوْبَةُ عَلَى اللَّهِ لِلَّذِينَ يَعْمَلُونَ السُّوءَ بِجَهَالَةٍ ثُمَّ يَتُوبُونَ مِنْ قَرِيبٍ فَأُولَئِكَ يَتُوبُ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا﴾ الآية 17 من سورة النساء.

#### المذلول رضى بدفع الجزية .....<sup>25</sup>

كما يمكن أن نشير إلى تسرب معنى الذلة حين إعطاء الجزية إلى نفس الشاعر في هذا الشطر من بقية الآية ﴿حَتَّى يُعْطُوا الْجِزْيَةَ عَنْ يَدٍ وَهُمْ صَاغِرُونَ﴾ الآية 29 من سورة التوبة، فقد تعامل الشاعر مع النص القرآني الغائب بحرية تجاوزت الاقتباس الذي يحيل على النص السابق علانية، حيث استبدل اللفظة القرآنية (صاغرون) التي تعني (الهوان) و(الصغار) بلفظة المذلول، كما حوّلها من النصب على الحالية (هم صاغرون) إلى الرفع على الابتداء لتكون أكثر دلالة ومبالغة على الحقارة والذلة، لأنه في معرض الهجاء، والأكيف تعطى الجزية للكفار (الفرنسيين)، بدل أخذها منهم كما كان يفعل أسلافنا.

#### ..... ضرب عقرية من أصحاب الشيخ المير<sup>26</sup>

نستشف في هذا الشطر تناسا جزئيا على شكل اقتباس حرفي لللفظة (عقرية) من الآية ﴿قَالَ عَقَرِيْتُ مِنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴾ الآية 39 من سورة النمل، أما بقية ألفاظ الشطر فتذهب إلى امتصاص معنى قوة الجن لاسيما العفاريت منهم وهذا ما دلت عليه الآية الكريمة حينما أوردت قصة سيدنا سليمان الذي أراد جلب عرش بلقيس من اليمن، وكذلك سيد الشيخ ممدوح الشاعر -حسبه- كان له عفاريت يدافعون عنه ويحمونه، ويبدو أن بلخير تعامل مع النص القرآني الغائب تعاملًا سطحيًا يقترب من الاجترار، لأن الشاعر لم يفجر النص

الغائب من داخله، واكتفى باغتصاب معانيه على نحو صامت.

أمر الله قريب يدور المشوار

رب قال الظان عبيد نوفي،

نستنوا الأيام والفلك إذا دار

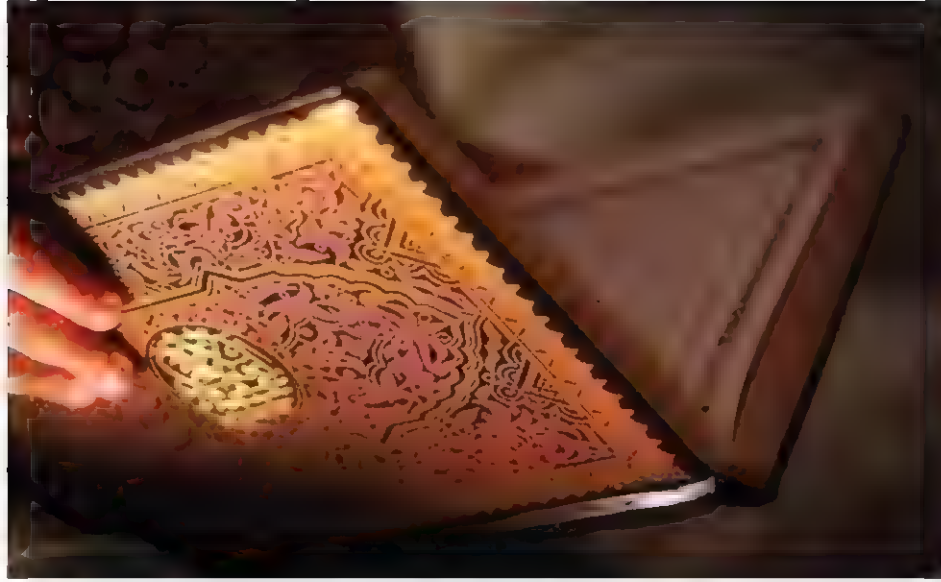
بين كاف ونون شأن الله يقضي<sup>27</sup>

هذان البيتان يشغلان على نصوص قرآنية متعددة، فالشطر الأول للبيت الأول في النص الحاضر هو إعادة كتابة بطريقة امتصاصية ذكية تقوم على التحوير والتغيير للنص الغائب، وهو قوله تعالى: ﴿حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصُرَ اللَّهُ أَلَا إِنَّ نَصْرَ اللَّهِ قَرِيبٌ﴾ الآية 214 من سورة البقرة، أما الشطر الثاني منه فقد استحضر قوله تعالى: ﴿وَقَالَ رَبُّكُمْ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ﴾ الآية 60 من سورة غافر، ومن ثم جاء البيتان مزيجًا تناسيًا، لعدة نصوص قرآنية، ورغم أن الشاعر لم يشر صراحة على أن النص القرآني غائب، إلا أن النص الحاضر يعلن عن تداخل بنيوي واضح، ذلك أن بنية النص قد تشكلت من خلال مفهوم القرب الذي أوحى به الشاعر، قرب النصر وقرب الله من عباده حينما يدعونه بسرعة الإجابة.

بين كاف وحرف النون ها يشارك حد معاه<sup>28</sup>

الشاعر يستنصص بطريقة ذكية الآية ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ الآية 82 من سورة يس، ومن خلال هذا (التناس) استطاع إثراء مضمون نصه وتجسيد فكرة التسليم المطلق لقضاء الله وقدره. وكذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ الآية 40 من سورة النحل.

أما الشطر الثاني من البيت فقد استطاع الشاعر توليد دلالات جديدة في استخدام النص الغائب لترسيخ العقيدة الصحيحة لدى سامعيه من أن الله واحد لا شريك له، وهي مخالفة تماما



عدد من السور والآيات خاصة عندما يتحدث عن المبادئ الكبرى للإسلام مثل: الشهادتين، الصلاة، الصوم والجهاد... فيكون مصدر هذا النص متعدد، قال الله تعالى: ﴿الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ﴾ الآية 3 من سورة البقرة، والتناسخ في هذا البيت يسمى بالصورة الإشارية حيث يقوم الشاعر بالإشارة إلى الأفعال التي يقوم بها المسلم دون تردد، ويظهر أن الشاعر ساق النص الغائب بطريقة اجتراريه إلى نصه الحاضر دون أن يكلف نفسه عناء التحوير أو الامتناس، وذلك استرجاعه للعديد من دوال النص القرآني على مستوى الشكل خاصة تلك التي تجمع بين الصلاة والزكاة وما أكثرها في نصوص القرآن.

..... ياسلاك الواحل من يدين الروم<sup>31</sup>

..... والحبار أولاد الروم<sup>32</sup>

الشاعر هنا يقوم بعملية استبدال وإعادة إنتاج النص الغائب (الآية الأولى من سورة الروم)، من خلال علاقة تناصية أقامها معها في هذين البيتين المنفصلين لتتولد الدلالة الجديدة التي تفضح الأساليب الوحشية التي مارسها الاستعمار على أبناء الجزائر أثناء فترة الاحتلال، ولا ريب أن استحضار الإشاري للفظلة (الروم) يترك القارئ

لعقيدة المستعمر التنصيرية الذي جاء من أجل نشرها بين الأهالي، ومن الجلي أن النص الحاضر يتناسخ مع النص الغائب قوله تعالى: ﴿وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ وَلِيٌّ مِنَ الذَّلِّ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيرًا﴾ الآية 111 من سورة الاسراء.

بجاه الأربعة كل كتاب على كتاب

عيسى وسيدنا موسى ليبي<sup>29</sup>

النص القرآني الذي وظفه الشاعر هو قوله تعالى: ﴿تَزَلَّ عَلَيكَ الْكِتَابُ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنزَلَ التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ﴾ الآية 3 من سورة آل عمران، وقوله: ﴿وَمَا أَوْفَىٰ مُوسَىٰ وَعِيسَىٰ وَالنَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ﴾ الآية 136 من سورة البقرة، ومن الواضح أن هذا التوظيف أخذ شكل الاقتباس المخل بالصياغة الشعرية الشعبية، بحيث لم يستطع الرقي بالإيقاع الشعري إلى العبارة القرآنية الممتازة.

يبدأ بالشهادة مفتاح كل باب

ويقوم بالصلا والمال يزكي<sup>30</sup>

قد يترقق التناسخ في شعر محمد بلخير من خلال توظيفه لألفاظ ومعان قرآنية معينة واردة في



يتملئ بذاكرته ظلال ومعاني هذه اللفظة. ويسترجع الآلام والجراح التي تسبب فيها الكفار (الروم) للمسلمين غير أحقاب زمنية طوال، «ويتعاطف مع الشاعر في دعوته إلى ضرورة تشبع الفكرة الإسلامية المعاصرة بالبعد القرآني الجهادي»<sup>33</sup>.

ضاقت روعي بغيت نرحل

من بر الكفر نتقل للمسلمين<sup>34</sup>

هذا المقطع (البيت الشعري) يستلهم نصا قرانياً مع إفادة تحويرية من الآية الكريمة ﴿وَلَا يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَتَّخِذُوا الْمَلَائِكَةَ وَالنَّبِيِّينَ أَرْبَابًا أَيَأْمُرُكُمْ بِالْكُفْرِ بَعْدَ إِذْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ﴾ الآية 80 من سورة آل عمران، ونصاً آخر قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلًا مِمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ الآية 33 من سورة فصلت.

فالشاعر يستحضر لهذا البيت آيات وما توحى به من ظلال تاريخية، وقد حافظ في هذا التداخل النصي على بعض دوال النص الأصلي القرآني، مع إجراء تحوير في التشكيل الشعري مما يجعلنا نرى تداخلاً دلالياً جزئياً بين النصين الحاضر والغائب، فالشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته

التاريخية ليجسد به ما يعانيه ويكابده من أحزان وهموم جراء نفيه إلى بلاد الكفر كاليديونيا الجديدة ونأيه عن الأحبة والأصحاب.

هذه التفاتة بسيطة إلى التناص القرآني في الشعر الشعبي الجزائري، حيث لاحظت تداخل هذا النص المقدس (القرآن الكريم) في إنتاج جميع شعراء الملحنون الذين تأثروا بالنص القرآني حفظاً وقراءة وسماعاً، وأعادوا كتابته (توظيفه) بمستويات فنية متفاوتة كل على حسب كفاءته ووعيه بالبناء الشعري، تارة بالاجترار الذي يقوم على الاقتباس الحرفي، وتارة أخرى بالامتصاص لذي يعول على الاستمداد الإشاري والدلالي، «هذه الدلالة التي يعجز النص الحاضر عن الإيفاء بها لوحدته دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب»<sup>35</sup> وربما جمع الشاعر بينهما حينما يسعفه الحظ، وهذا ما لمسناه لدى شاعرنا محمد بلخير، الذي كان يرى وجميع شعراء الملحنون أن القرآن الكريم هو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة، كما يمكن رصد هذا النوع من التداخل النصي عند الشاعر الذي يستحضر العديد من الآيات القرآنية وألفاظها ليوشح بها أشعاره، ومن ثم تبدو نصوصه في علاقة تداخل وتشابك واقتران بالنص القرآني.

## الهوامش

5. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 37.
6. عزة شبل محمد، علم لغة النص، مرجع سابق، ص. 80.
7. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 43.
8. نفسه، ص. 43.
9. عبد الباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الجدي (السياب ودنقل ودرويش) نموذجاً، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص. 19.
10. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 22.
11. المرجع السابق، ص. 43.
12. لخضر حشلافي، صورة الصوفي سيدي الشيخ في

1. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض (دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص. 33.
2. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، العاصمة، الجزائر، وبيروت لبنان، ط1، 2008، ص. 391.
3. نبيل علي حسنين، التناص في شعر النقائض، مرجع سابق، ص. 35.
4. عزة شبل محمد، علم لغة النص، (النظرية والتطبيق)، تقديم سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2009، ص. 76.



## «الأنص / السيرة الشعبية» وتعالق المفاهيم في كتاب:

«الكلام والخبر» لسعيد يقطين<sup>1</sup>

د. محمد عدناني، كاتب من المغرب

قليلون هم الباحثون الذين يهتمون بقضايا الإبداع ضمن مشروع نقدي متكامل، فيصدرون عن رؤية واضحة، وخلفية فكرية تُمكنهم من وضع تصور متكامل لما يبحثون فيه، فيضعون البينات الأولى للمشروع، ويوجدون الأسس النظرية لتأطيره، ويختارون الإبداع الملائم ليكون موضوعا للدراسة.

وعلى الرغم من قِلَّتِهِم كما قلنا، لا يمكن للباحث في السرديات العربية إلا الانتباه إلى المشروع العلمي السردى الكبير للأستاذ سعيد يقطين، الذي دشنته بعدة مؤلفات، نذكر منها: الفتح النص الروائي: النص والسياق (1989)، الرواية والتراث السردى: من أجل وعي جديد بالتراث (1992)، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن (1994)، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية (1997)، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير (1999)، الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة (2000)، ولا يزال ممتدا إلى الآن من خلال مؤلفاته: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود (2010)، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (2012)، السرديات والتحليل

السردى: الشكل والدلالة (2012)، الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق (2014)؛ وحيث إن اللاحق من الأعمال «يحيل على السابق دائما، لا يمكن لهذا المشروع أن يُقرأ إلا متكاملا ومتعالقا مع بعضه البعض»<sup>2</sup>.

ويتبوأ كتاب «الكلام والخبر» مكانة متميزة في المشروع العلمي للباحث؛ إذ إنه يعد استمرارا لمشروع نقدي كبير دُشن في بداية التسعينات بقراءات متعددة للتراث الأدبي العربي؛ كما يعد تنويعا لهذه القراءات أيضا، وفاتحة لدراسات أخرى، وبداية طموح كبير لإعادة قراءة التراث برؤى جديدة اختمرت لديه بالتجربة وبالاطلاع على هذا التراث من جهة، وعلى ما أُنجز في غير الثقافة العربية من جهة أخرى. وهو طموح مشروع ما دام يصدر عن معرفة دقيقة بخبايا البحث العلمي، ويصدر عن أسئلة جوهرية تضع التراث موضع المسألة والاختبار بحس نقدي صارم لا يعرف المنافحة، ولا يروم خيار التقديس، حتى وإن مر الباحث عبر جيوب مرئية اقتضاها الاختيار المنهجي، وفرضها التباس الموضوع وطبيعته؛ فكان لزاما أن يسلك مسلكي الصرامة والمرونة معا، ما دام المسعى هو إعادة بناء تصور جديد لمفاهيم استُهلكت بما يكفي، وما دام يحاور تصورات متراكمة قصد تصحيح ما اعتور منها، وتهذيب ما اختل فيها. وكل ذلك لأجل تقديم قراءة تجعل التراث، بمختلف مكوناته، ممتدا فينا دون أن يقف على عتبات الماضي، بل لأجل النظر إلى / وفي ما أهمل منه، وغُض الطرف عنه، باعتبار أو بأخر، أو بدونهما.

لقد أُنجز الكتاب في ضوء الاهتمام بالأعمال السردية عموما، لا سيما تلك المَهْمَشَة منها. وهو ما يُقَهَّم بوضوح من التشديد المستمر للباحث على ضرورة الالتفات إلى أدب السَّير، لا سيما الشعبية منها، والعمل على إبراز خصوصيتها. وهو ما يحيلنا مباشرة على القضية النقدية الجوهرية في الكتاب، إنها قضية الأجناس الأدبية، التي يعود إليها الباحث من خلال هذا الكتاب، لا لتركية ما تم تداوله بين الباحثين والنقاد، وإنما للتعديل في ذلك، بتوسيع دائرة هذه الأنواع، لتشمل كل الكتابات السردية التي تم إقصاؤها أو تهيمشها، منطلقا من تصور واضح لهذه المسألة، سعيا إلى بناء نظرية شاملة للكلام العربي،

وذلك بإقامة حوار بين المُنْجَز النقدي الغربي والتراث الإبداعي العربي.

فإلى أي حد ميّز سعيد يقطين بين المفاهيم؟ وبأي دليل أقام بعضها مقام البعض؟ وبماذا تَوَسَّل للانتقال من مفهوم إلى آخر عبر ما يجمع وما يميز بينها أيضا؟ وما حدود التعالق بين هذه المفاهيم؟

هذه الأسئلة وغيرها إحدى البواعث الرئيسية التي حركت رغبتنا في إنجاز هذا القراءة، التي سنتطرق فيها إلى تصور سعيد يقطين للسيرة الشعبية، وسننظر من خلالها إلى مفاهيم أساسية، هي: «التراث» و«النص»، و«الجنس الأدبي». مع الوقوف عند الوسائط التي تم الانتقال عبرها بين هذه المفاهيم، مثل: «الكلام» و«اللانص».

### بناء الكتاب

حدد الباحث مشروع كتابه بوضوح تام، وبشكل صريح لا لبس فيه، فهو يحاول إبراز خصوصية نص «السيرة الشعبية» ضمن النص العربي العام، وإظهار موقعه «النصي» في نطاق ما يمكن استنتاجه من خلال الشروط النصية في التقليد العربي قديما وحديثا، وذلك بغية البحث عن نصية جديدة، ظلت مُقْصَاة ومُهْمَلَة من دائرة البحث والاهتمام<sup>3</sup>.

غير أن هذا المسعى الصريح لا يمكن إنجازه باليسر نفسه الذي تُطْرَح به المشاريع عادة، وإنما يفرض الأمر على الباحث - في مواضيع من هذا النوع والحجم، وبهذه المواصفات - المرور عبر مقدمات تُسَعِّف في تهْيئ خيارات عدة لتدبير الدراسة، وتيسير البحث. لكن الأمر يصبح عسيراً حين تصير هذه المقدمات إشكالية حقيقية، ما دامت تنهض على مفاهيم ملتبسة، بدون الوقوف عليها لا يمكن التقدم إلى الأمام.

والأعسر من ذلك كله، حين تكون هذه المفاهيم هي: «التراث» و«النص» و«اللانص» و«الجنس» و«النوع» و«النمط»... فهذه منظومات مفاهيمية قائمة الذات، ومواضيع بحث أيضا، والعلاقة بينها غائمة

ومُتداخلة. وتُبيّن ما يميز بينها ليس بالعمل الهين والمتيسر. ولكل هذا كان لزاماً على الباحث، من الناحية المنهجية، الوقوف على هذه المفاهيم قصد فحصها وتحديد موقعها، وتبيان حدود التفاعل، وحجم التمايز بينها.

إن أصحاب المشاريع العلمية الكبرى يتميزون بوضوح الرؤية والمنهج؛ وهو ما ينعكس - بشكل كامل - على بناء كتبهم وطرحهم للقضايا التي يتناولونها. إنهم أصحاب نسق فكري ومنهجي لا يجد الباحث صعوبة في إدراكه.

وككل كتب الأستاذ يقطين، كان كتاب «الكلام والخبر» مبنياً بشكل واضح، يتدرج في طرح قضاياها من الأعم إلى العام، إلى الخاص فالأخص، بما يشبه القراءة الاستقرائية للقضايا المطروحة؛ وهكذا، فقد بنى كتابه على تأطير وأربعة فصول كبيرة، بينها ترابط شديد، حتى وإن تفاوتت القضايا المدروسة بحسب طبيعتها (عام / خاص)؛ أي السرديات بشكل عام، فالسيرة الشعبية باعتبارها نصاً جزئياً من منظومة السرد عموماً.

### السرديات والسرد العربي

خصص الأستاذ يقطين فصله الأول لمعالجة مسألة السرديات، مُركّزاً على تعريف السرد، الذي قال عنه: إنه «لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية. يبدعه الإنسان أينما وُجد، وحيثما كان»<sup>4</sup>. جاعلاً ذلك تمهيداً لإدراج نص السيرة ضمنه، باعتبار فرضيتين كبيرتين، بخلفيتي السرد والثقافي، حددهما الأستاذ يقطين كما يلي<sup>5</sup>:

السيرة الشعبية خطاب سردي، ويعني بذلك أنها نوع من الأنواع السردية، التي خلفها العرب من خلال العديد من النصوص السردية.

إنها نص ثقافي قادر على استيعاب النصوص الأخرى، وامتصاصها وصهرها في خصوصياته، ممثلاً لها بالرواية.

وهنا يشير يقطين إلى عنصر حاسم في الأدبيات جميعاً - وإن بتفاوت - وهو التناس، الذي يُعنى برحلة المعاني الثقافية المشتركة<sup>6</sup>. وقد أشار إلى ذلك غير مرة،

بل خصص له كتاباً كاملاً، هو «انفتاح النص الروائي: النسق والسياق».

وفي إطار تحديداته دائماً، تناول الباحث، في هذا الفصل، مصطلح «السرديات»، مُكافئاً بينه وبين مصطلح «الشُعريات»، ضمن ما سماه: «البُويطيقا» كجنس أعلى؛ وقد رأى أن «السرديات» هي الاختصاص الجزئي، الذي يهتم بسردية «الخطاب السردى، ضمن علم كلي، هو البويطيقا، التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام»<sup>7</sup>.

ليختم هذا الفصل بالحديث عما سماه: «الملاءمة العلمية والملاءمة الاجتماعية» سغياً منه للربط بين طبيعة الموضوع (السيرة الشعبية، المنتمية للثقافة الشعبية العامة) والقراءة العالمية المنهجية، التي تبني على معرفة علمية بنسق محدد، يقوم على ضبط علاقة الذات بالموضوع، وفق إجراءات وأسئلة محددة، لنص «لا علمي» يتمثل في السيرة الشعبية وفق تصور تبنّاه الأستاذ يقطين، لا يقوم على الإقصاء، بناءً على موقف التطهير أو الجنس الخالص، وإنما على التكامل والتداخل.

### السيرة الشعبية ومقولة الأجناس

لا يجد الباحث صعوبة كبيرة في تتبع عمل الأستاذ يقطين وفق ما حدده في مقدمة كتابه، فهو يسعى إلى إيجاد الموقع الملائم لـ «نص السيرة الشعبية» ضمن الأنواع الأخرى «المعترف» بها. ولهذا الغاية خصص الفصل الأول من كتابه للحديث عن مجموعة من المفاهيم المتداولة بين الناس، كـ «التراث»، الذي اعتبره مفهوماً ملتبساً وشاملاً؛ لأنه يمتد إلى المكتوب والمحكي، وإلى العمران والعادات والتقاليد<sup>8</sup>. مُعرجاً على مفهوم آخر أكثر التباساً هو «النص»، مُناقشاً إياه في علاقته بالزمان والنظرية والتفاعل. وكل ذلك للوصول إلى الهدف المُعلن في مقدمة هذا الكتاب، ألا وهو «نص» أو «لا نص» السيرة الشعبية، الذي قرّنه بمفهوم أكبر هو «الكلام».

والملاحظ أن اهتمام الأستاذ يقطين بمفهوم «اللانص» كان كبيراً، وهو منسجم في ذلك مع نفسه؛ لأنه يسعى - بتدرجه من مفهوم إلى آخر - إلى استرجاع بعض المفاهيم التي تناولها - ومنها النص - بدلالات «متعددة ومتنوعة،



تتنوع أو تتعدد بتعدد الاستعمالات في القديم والحديث، وتتنوع بتنوع المشتغلين به لغة واصطلاحاً<sup>9</sup>، قصد إعطاء «السيرة الشعبية» المكانة المتميزة، التي هي جديرة بها بين الأنواع الأدبية.

وما يؤكد هذا الفهم، هو أنه الأستاذ يقطين خصص الفصل الثاني بأكمله لمناقشة مفهوم «السيرة الشعبية»، مناقشة مستفيضة: تعريفها وماهية، سواء في دراسات العرب، أم لدى المستشرقين، على اعتباره السبق التاريخي للغرب على العرب في الاهتمام بأدب السيرة عموماً<sup>10</sup>.

ويبدو - من خلال فاتحة الفصل الثالث المعنون بـ «تساؤلات حول الكلام العربي» - أن الأستاذ يقطين نسف مبدأ الخطيئة، الذي سلكه في معالجة قضاياها؛ إذ عاد من جديد إلى المفاهيم الكبرى المحيطة بمفهوم «الكلام». ومع التدرج في تتبع معالجة الأستاذ يقطين لها، سيتضح أن الحديث فيها ما هو إلا مداخل عامة حول الكلام، لبسط الرأي في تلويناته، لا سيما تلك المَهْملة، التي اعتنى بها اعتناء شديداً من خلال حديثه عن «النادرة» و«اللطفية» و«النكتة» وغيرها.

وبتخصيص أكبر، جاء الفصل الرابع ليناقد مسألة الجنس والنص في الكلام العربي، خاصة مفاهيم «الجنسية»، و«السردية»، و«النصية»، وفق مبادئ ومقولات وتجليات سنتعرف عليها، وعلى ما يحيط بها.

قلنا إن الكتاب معقود لأجل «السيرة الشعبية»، التي أهملت أو هُملت من الدراسات العربية، كما أهمل وهُمش غيرها من أشكال الإبداع، وهو الموضوع نفسه الذي تطرق إليه الأستاذ يقطين في كتابه «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية». قال الأستاذ عبد الفتاح الحجمري في ختام دراسة له لكتابي: «الكلام والخبر»، و«قال الراوي» للأستاذ يقطين: «يظهر مما سلف، أن الإشكالية التي يبحثها سعيد يقطين في كتابيه: «الكلام والخبر»، و«قال الراوي» ترمي دراسة السيرة الشعبية العربية والسرد العربي، واستخلاص تصور نظري محدد يراعي تميز السيرة في حقل الإنتاج العربي والإنساني»<sup>11</sup>.

والمطلع على الكتاب سيتأكد من أن الأستاذ يقطين أولى أهمية قصوى لمسألة التجنيس والتصنيف، وذلك واضح

من خلال تدرجه من مفهوم «التراث» إلى «النص» إلى «اللأنص» إلى «الجنس والنوع والنمط». وهو ما سنُفرد له نقاشاً خاصاً في هذا المقال.

وبالعودة إلى الكتاب يتضح أن الأستاذ يقطين مارس مجموعة من التأويلات التي تسمح له بالانتقال من مفهوم إلى آخر بما يخدم تصويره ومسعاها.

إن تبني الباحث لمفهوم «الكلام» باعتباره الجنس الأعلى والجامع كان هو المنطلق لبسط تصورات، جاعلاً إياه مدخلاً لتصنيف الكلام العربي وفق ثلاثة إجراءات محددة، هي:

1. المبادئ، التي عرّفها بقوله: «الكليات العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان»<sup>12</sup>؛
2. والمقولات، التي تعني عنده: «مختلف التصورات والمفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها»<sup>13</sup>،
3. والتجليات، التي يقصد بها مجمل التحققات النصية، التي تجسد التصورات والأفكار، أو تربط «المجرد باللموس»<sup>14</sup>.

### تعالق المفاهيم

#### من مفهوم «التراث» إلى مفهوم «الجنس الأدبي»

1) «التراث» بين «النص والكلام»:

- مفهوم التراث:

لا يشكّل على المُطالع تبين طبيعة التصورات المنجزة حول «التراث» مفهوماً ومثلاً؛ إذ يمكن، ببسّر، تصنيفها إلى اتجاهين: يقف الأول منه موقف المُعجب المُنبهر المُنقاد إلى التقديس المجاني دون رؤية أو تبصّر؛ ويقف الثاني منه موقف المُنكر لإشراقه، الذي يذهب مذهب التعسف حين يحاول سلب هذا «التراث» كل الصفحات النضيرة، ويسعى خلف تكريس القطيعة معه، وهو في الواقع إنما يسبح، بهذا التفكير، في فلك الوهم؛ لأن التسليم بفكرة القطيعة مستحيل، والركون إلى الإلغاء هروب إلى الأمام دون جدوى.

والأكيد أن الموقفين - إضافة إلى تناقضهما وسلبيتهما - سهلاً التنبئ؛ لأنهما يعفیان من معاناة الموضوع ومناقشة جوانبه المتشعبة. وهما معا مدخولان لا يصمدان أمام الانزياح الكوني للثقافة / عولمة الثقافة. أو بأخف تعبير، التوجه نحو الكليات التي لا تلغي أي تراث، بل تقوم على مكوناته، وتستأنس بمنجزاته قصد تشكيل قاعدتها.

فبأي آليات نصنع لتراثنا موقعه ضمن هذه الرغبة، ونهجي له أسباب الصمود أمام الاجتياح الثقافي العالمي، إذا لم يكن مسنوداً بقراءة مستوعبة تُشرف بنا وبه على حداثة تتطلع إليها؛ حداثة نابعة من صميم حياتنا، معبرة عن مقومات شخصيتنا؟<sup>15</sup>؛ حداثة بعيدة عن العطب، شديدة النزوع إلى إنتاج ثقافي ذي هوية عربية صرّفت، بمقومات كونية. فالعبور بين ضفتي «التراث» و«الحداثة» يستلزم، بكل تأكيد، تشييد جسر، مؤاده النظر الدقيق، وتحديد الأهداف. وإلا ف«الحداثة» التي نخطب ودّها ستظل وهماً نلهث خلف تحقيقه ما دمنا غير مخصّنين بـ «تراث» معلوم ومدروس ومفهوم، وغير محاورين الآخر من موقع الوعي بالخصوصية، والوعي بالتفاعل معه كذلك في حدود معلومة.

ووعياً منه بهذا النقص في فهم «التراث»، وبالحاجة إلى مفهوم حضاري يحفظ له مكانته، ويدفع به في اتجاه الاستمرارية والامتداد، وقف الأستاذ يقطين طويلا ليستقري كل ما يحيط به، ويستنتق كل ما ساهم في فهمه فهماً مترهلاً لا يصمد أمام المقارعة بالحجة.

وإحساساً منه بالتباس هذا المفهوم وشساغته أيضاً، شبهه بألبوم الصور الذي يعود إليه الأفراد «بعد مرور زمن طويل، لو أُتيح لكل فرد أن يرى كتاب الصور هذا، لكن لكل منهم تصور خاص، يُشكّله عن نفسه وعائلته، بناءً على ما انتهى إليه إدراكه وعلمه بالأمور في المرحلة التي يتفحص فيها هذا الكتاب»<sup>16</sup>.

وبذلك يتجاوز إشكالية التعريف الضيق، الذي قد يفتح الجدل ويعرقل السير العادي للدراسة؛ إنه تعريف يتيح له أن يتخطى القراءات التي «لم تأخذ بأسباب البحث العلمي، التي تنطلق منها في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمت بها، كما أنها لا تُمكننا من

تجديد النظر إلى ماضينا بالصورة التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية وذهنيتها، بما يخدم تطلعات العربي وأفاقه المستقبلية»<sup>17</sup>.

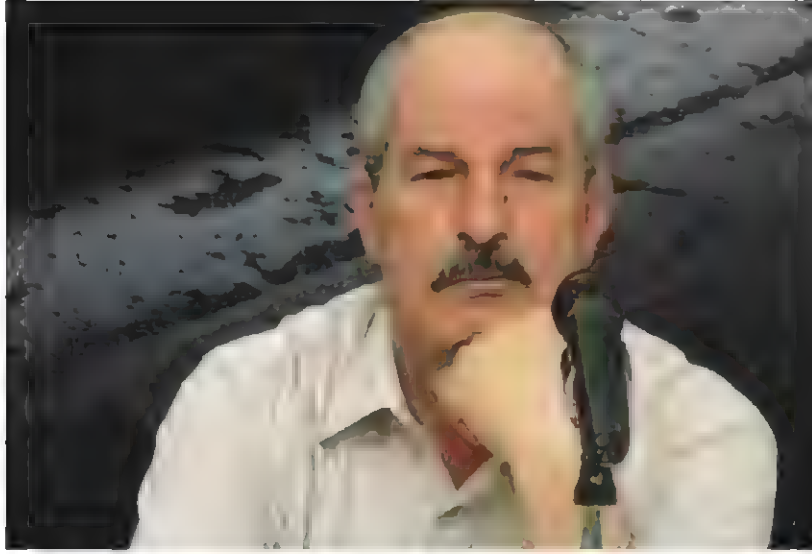
ولأن «التراث» لا يسمح إلا باتخاذ المواقف، بتوجيه من إيديولوجيات معينة، وجب طرح بدائل / مفاهيم أخرى تقوم مقام هذا «التراث»، وتكون أكثر تحفّفاً من الشحنات الأيديولوجية والذاتية التي تحيط به، فتسّعّف في تقدم الدراسة دون القفز على إشكاليات حقيقية، ودون إلغاء المقدمات وتزوير النتائج؛ أي: وجب أن تكون هذه البدائل مُعادلاً موضوعياً لـ «التراث»، لا يقود تحيّرها إلى تغيير النتائج، وإلا فالاختيار لا يستقيم بهذا المعنى. فأي بديل هذا الذي بإمكانه أن يقوم بوظيفتين: التحلل مما يُشخّن به «التراث»، ويحفظ له هويته، ويهيء له أسباب الامتداد؟

إنه ببساطة، «النص» بتجرّده التام من الأبعاد التي جعلت «التراث» مفهوماً ملتبساً وغامساً. لكن هل «النص» يسمو عن الالتباس؟ وإلى أي حد سيصمد هذا الاختيار مع تدرج الدراسة؟

- من مفهوم «النص» إلى «اللانص»:

في سعيه الحثيث إلى تجاوز الالتباس الذي يطرحه مفهوم «التراث»، وظف الباحث مفهوم «النص» بمبررات اخترلها في كون هذا «النص» «أقدر من التراث على التحلل من البعد الزمني، فهو لا زمني؛ لأنه يتصل بخاصية متعالية على الزمن، هي النصية»<sup>18</sup>. وبهذا التحلل يتجاوز «النص» القيد الزمني الذي كبّل حرية «التراث»، الذي يعني في مختلف «الأبحاث التي تناولته: كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنياً، بكل ما خلفوه لنا قبيل عصر النهضة من جهة ثانية»<sup>19</sup>.

إن النص بالمعنى المشار إليه، يستطيع أن يمتد فينا في كل الأوقات، ويحضر بيننا في كل المناسبات، يتحرك دون مؤشر زمني محدد، وهو ما يتيح، حسب الباحث، تأسيس نظرية لـ «النص»، أو على الأقل معالجته ضمن نظرية ما من النظريات النصية. ومعلوم أن



أ.د. سعيد يقطين

الدراسة، حين نتعامل مع هذا «التراث» من زوايا لا تستند إلى تحديد الموضوع، ولا تنطلق من أسس نظرية، وتمارس الالتقاء في المعالجة (محكومة في ذلك بوعي أيديولوجي مسبق).

غير أن الحديث عن «النص» جر الباحث إلى «اللا نص»، ومنهما إلى «الكلام» الذي أحلّه في إطار استراتيجيّة استبدال المفاهيم، محل «النص» بدلالاته المتنوعة. وهذا التنوع في الدلالة هو الذي دفع بالأستاذ يقطين إلى اعتبار هذا الإحلال كاستجارة من النار بالرمضاء؛ لأن مفهوم «النص»، أيضاً - وتنوعه الدلالي - لا يقل التباساً عن مفهوم «التراث»؛ قال: «وإحلالنا إياه (النص) محل التراث ولیدرغبة خاصة في تجاوز المفاهيم المُلتبسة، لكننا في وضع المُستجير من النار بالرمضاء؛ لأن النص متعددة الدلالات. ولذلك، ويهدف تحوّلُ المراد تحقيقه بتوظيف النص في بحثنا هذا، وحتى نتاح لنا إمكانية الاتّهاء إليه تحديداً وتصوراً، نستعير مفهوم السبب وأدق في الأدبيات العربية، وهو مفهوم الكلام، ونحوّه محل مفهوم النص. وسنعاين أنه (مفهوم الكلام) أكثر ملائمة للانطلاق في معالجة مختلف القضايا والإشكالات التي نود إثارتها. سنوظف الآن الكلام محل النص، كما أحلّلنا النص محل التراث، ونظلّ نتدرج وصولاً إلى استرجاعه وتوظيفه مُحَقَّقاً بدلالات جديدة، مستمدة من علاقته بالكلام»<sup>23</sup>.

الوعي بـ «النص» في إطار نظرية متجانسة، تقوم على جهاز مفاهيمي مُحَدَّد، ووعي حديث تنج عن تبلور أسئلة أدبية قديمة حول «النص» ومكوناته الفنية<sup>20</sup>.

غير أن النظر إلى «النص» كان من زوايا متعددة، وغوّلج بمفاهيم مختلفة فـ «جوليا كريستيفا» طرحت «نظرية النص» من خلال مفاهيم متنوعة كـ «الممارسة الدالة، الإنتاجية، التدليل، التناص، النص الظاهر، والنص المُؤلَّد». أما «جاءك دريدا» فقد طرح النظرية من خلال مفاهيم أخرى، كـ «الكتابة والاختلاف»، وطرحتها «جيرار جنتيت» من خلال «النص الأعلى، جامع النص»، بينما ناقشها «رولان بارت» من خلال مفاهيم عديدة، لعل أهمها مفهوم «لذة النص»<sup>21</sup>.

إن مفهوم «النص» - بالإضافة إلى تحلله من البعد الزمني - أفقَدَ من مفهوم «التراث» على التفاعل مع غيره، فخاصية الانجذاب بين النصوص خاصية معلومة، وميزة التعلّق ميزة ثابتة، ما دامت النصوص لا تُؤلَّد من فراغ. وهذا التمييز إضافة إلى كونه «يسمح لنا بالنظر إلى النص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه»<sup>22</sup>.

وبكل هذه الاعتبارات يتم تجاوز سلبيات النظر إلى «التراث» في بُعد الزماني، ويتم التركيز على ما تغفله

يعلن هذا النص عن الهدف الذي جعل الباحث ينتقل من مفهوم «النص» إلى مفهوم «الكلام». ومن مفهوم «الكلام» إلى مفهوم «النص» أيضاً؛ فالكلام وسيط بين النص والنص (دون اعتبار جنسه أو نوعه: قصة، شعراً، رواية)؛ إذا الانتقال مرحلة تسمح بتعبيي «النص» بدلالات تخدم التوجه العام للباحث، تماماً كما كان «النص» وسيطاً بين «التراث» و«الكلام». وفي حقيقة الأمر ف«الكلام» هو الوسيط الحقيقي بين «التراث» و«النص». وهنا يطرح السؤال: لماذا توسّل الباحث بهذه المفاهيم لتكون وسائط في ما بينها من جهة، ومواضيع بحث من جهة أخرى؟ ولماذا لم يختصر الطريق فينتقل من «التراث» إلى «الكلام»، دونما حاجة إلى تنصيب «النص» مباشرة بعد «التراث» وقبل «الكلام»، ثم استردّاه بعد ذلك؟

يبدو، في نظرنا، أن هذا الإجراء وحده الكفيل بتوليد مفاهيم أخرى كـ «اللانص»، وعقد المقارنة بينه وبين «النص»؛ وبالتالي مشروعية البحث فيه، ومحاولة إيجاد موقع له. وهذا الإجراء مدخل متماسك يضمن مبررات إدخال «اللانص» شريكاً لـ «النص» في ارتباطهما بـ «الكلام»؛ قال سعيد يقطين: «وعندما نستعمل النص أو اللانص هنا، فإننا نحمله دلالة مفهوم الكلام كما هو عند العرب»<sup>24</sup>.

إن الاشتغال بـ / وعلى هذه المفاهيم مجتمعة «التراث، النص، اللانص، الكلام...» يُسهّل الإمساك بالموضوع الرئيسي: «السيرة الشعبية»، والإشراف على دراستها دراسة تلغي الأحكام المسبقة، وتتجاوز الإقصاء الذي مورس على كل ما اعتُبر خارج دائرة «النص» بمبررات غير علمية، أو حتى بدونها؛ بل والانتقال بالسيرة الشعبية من موقع التوظيف البرهاني الججاجي، إلى نوع مستقل له مميزات التي كانت تُطمس، وهي مُندسّة في ثنايا أنواع أدبية أخرى. كما يأتي هذا الاشتغال في سياق الدفاع عن الإرث العربي، بمبدأ الملاءمة الاجتماعية، ومحاولة موقعة «السيرة الشعبية» موقعاً تصير فيه بحثاً يستدعي توظيف كل الآليات، ويبحث فيه بوعي منهجي تام، ويتحدد الأهداف بدقة.

بيد أن الانتقال بين هذه المفاهيم، إن بالارتكاز على اللُحمة التي تجمعها، أو بالركون إلى بعض ما تنفرد به عن بعضها البعض (بما يسمح بتجاوز الالتباس) دفع في اتجاه بحث مفاهيم أخرى في مبحث خاص، حتى وإن كان هذا المبحث شديد التعلق بالمباحث السابقة؛ ومبعث الخصوصية فيه أنه يبحث في مفاهيم «الجنس والنوع والنمط» ضمن نظرية الأجناس الأدبية.

## (2) الثابت والمتحول في مفاهيم: «الجنس، النوع، النمط»

لا يختلف اثنان في أن نظرية الأجناس الأدبية من أقدم النظريات؛ لأنها - ببساطة شديدة - واكبت الأدب متى كان، لكنها نظرية لا تكتفي بذاتها، ولا تملك ما تحترز به من التداخل مع غيرها من النظريات، وهو ما يبرر تجنّد البحث في هذه النظريات، وتعاقبه ما تجنّدت النظريات النصية وتعاقبت. فـ «النص» هو المساحة التي تتفاعل فيها نظرية الأجناس مع النظريات الأخرى، وأي بحث في طبيعة «النص» يستدعي - لا محالة - البحث في تصنيفه وتمييزه، وهذا يستدعي النظر في أدق خصائصه الثابتة والمتغيرة.

إن المُصطلح على المعاجم العربية، وهو يحاول محاصرة مفهوم ما بالمعنى الدقيق، قد تقوده محاولته هذه إلى فشل المُسعى، فيلتبس عليه الأمر بما تقدّمه هذه المعاجم. ويكفي أن يتصفح الباحث بعضاً من هذه المعاجم ليُدرك حجم الصعوبة والالتباس.

ومفاهيم «الجنس والنوع والضرب» من أعقد المفاهيم تدخلاً؛ إذ إن بعضها خرج من جُلّباب البعض الآخر، وتقاسم معه مساحات هائلة من المعنى، حتى إن توظيف بعض هذه المفاهيم مكان البعض لا يغيّر من أمر الدلالة شيئاً.

فعندما نبحث عن معنى «الجنس» في قواميس اللغة<sup>25</sup> نجد: «الضرب من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة». والجنس أعم من النوع؛ ومنه المجانسة والتجنيس. ويقال: هذا يُجانس هذا، أي: يُشاكله؛ وفلان يُجانس البهائم ولا يُجانس الناس، إذا لم يكن له تمييز ولا عقل، والإبل جنس من البهائم العجم.



والنوع هو: «الضرب من الشيء، وهو أخص من الجنس». والضرب «هو الصنف من الأشياء». و«النمط: النوع والضرب».

ما عدا بعض الإلماعات (أعم، أخص) التي فيها اضطراب بَيِّن، فإن حجم الوثوق من الفروق بين هذه المفاهيم أضيق من حُرْمِ إبرة. فكيف عالج الأستاذ يقطين هذا الإشكال؟

استهل هذا المبحث بإبراز أهم القضايا التي تُطرح بخصوص نظرية الأجناس من خلال استقراءه الكلام العربي، ومواكبته بعض الأدبيات الغربية، وقد أجملها في ما يلي:

1. سعى نظرية الأجناس الأدبية إلى بناء تصور شامل ينسج كل الأجناس، رغم انطلاقها من أجناس خاصة ومحددة.

2. انشطارها بين النُوع النظري التجريدي، وبين ما تقدمه النصوص، وهو الأمر الذي دفع إلى الاهتمام بـ«النص» لاختبار التصورات النظرية.

وتنتيجة لذلك، فالتشكيك في وجود النظرية، أو على الأقل قصورها عن تقديم تصور شامل أمر واقع. وهو ما دفع بالباحث إلى التفكير في مسألة الأجناس في انفتاحها على ما يمكن أن يقدمه «النص»، لتحقيق نوع من التفاعل بين «الجنس» و«النص». فلا يمكن لنظرية ما أن تستوي علما مكتملا ومُنتهيا بانغلاقها دون «النص»، ودون ما يمكن أن يقدمه لها من احتمالات للتطور والاعتناء<sup>26</sup>.

والإمساك بالعلاقة الموجودة بين «النص» و«الجنس» يمر عبر تحديد المبادئ العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان، فهي موجودة أبداً، سواء أدركناها بالكيفية نفسها، أو بكيفيات مختلفة<sup>27</sup>. وهذه المبادئ أنواع ثلاثة:

1. ثابتة: تحدد السمات الجوهرية في الأشياء؛ أي: السمات التي لا تشترك فيها مع غيرها.

2. متحولة: وهي متصلة بالصفات البنيوية للأشياء، والقابلة للتحول.

3. متغيرة: أي: التي ترصد تحول الشيء نفسه من وضع إلى آخر، بحكم الزمن والظروف التاريخية؛ وبذلك، فهذه المبادئ تسمح برصد الكلام في:

- ذاته، من خلال البحث في عناصره الجوهرية الثابتة.

صفاته البنيوية من جهة ثانية.

تفاعلاته مع غيره، أو في صيرورته<sup>28</sup>.

ولتدقيق هذه المراتب (أي: المبادئ الثابتة والمتحولة والمتغيرة)، اقترح الأستاذ يقطين مفهوم «المقولات»، وهي: مُختلف المفاهيم والتصورات، التي تُستعمل لرصد الظواهر ووصفها، وخاصيتها الأساسية هي التحول، لكنها حين تتصل بالمبدأ الأول لمفهوم «المبادئ» تكتسب صفة الثبات؛ وبذلك ترتبط بـ«الجنس». أما صفة التحول فيها فترتبط بـ«النوع».

فالأجناس ثابتة، والأنواع متحولة، و«الجنس» قد يتضمن عدة أنواع<sup>29</sup>. ومع تعرض هذه الأنواع إلى تغيرات تطراً في صيرورتها وتطورها التاريخي، تحدث الباحث عن السمة الثالثة للمقولات، وهي: التغير، الذي يرتبط بـ«النمط».

وتحقق هذه المبادئ والمقولات هو ما سماه بـ«التجليات» التي تظهر من خلال التفاعل النصي بين النصوص.

وبالرغم من التدقيقات الجوهرية التي رصدها الأستاذ يقطين، فإن العلاقة بين الأجناس والأنواع ظلت محكومة بالتبعية أو الاتصال التراتبي، الذي ينهض على قاعدة علاقة الخاص بالعام<sup>30</sup>، على عكس «النمط» الذي ينفرد بمركز خاص، يتيح البحث فيه دون النظر إلى طبيعته علاقته بـ«الجنس» أو «النوع». فهو بصفة عامة بمثابة «صفات الكلام كما نجدها عند القدماء، على اعتبار أن الجنس والنوع يتصلان بالكلام في ذاته، وبالعلاقة بعضه ببعض ائتلافا واختلافاً.

وهكذا، فعندما نصف الكلام بأنه فصيح، فإن هذا الوصف يطال أي كلام بغض النظر عن كونه قصة، أو قصيدة، أو رسالة، أو تقليداً<sup>31</sup>.

## خاتمة

تكون موضوعا للدراسة والبحث، فلم لا يلتفت إليها لمعرفة خصائصها الفنية؟.

إن قارئ هذا العمل المتميز للأستاذ سعيد يقطين - على غرار أعماله الأخرى - لا يمكنه - في نهاية قراءته - إلا أن يتلمس صوت «بارث» الجاهر بمفهوم «الكتابة» كفعل مطلق يضيق الهوية بين خصوصية الأجناس.

وكما نال موضوع «السيرة الشعبية» اهتمام الأستاذ يقطين، فخصه بنصيب وافر من البحث ضمن مشروعه العلمي الكبير. نال هذا المشروع أيضا ما يستحق من التتبع والتدارس. فلا أحد من المهتمين بالسرديات يجهل ما للأستاذ يقطين من أياد بيضاء في البحث السردى، ليس من خلال اكتشاف القضايا فقط، بل من خلال دراستها بمنظور وأدوات جديدة، ساهمت بشكل فعال في تطويرها؛ ولذلك لا نستغرب إن وجدنا أحد الباحثين يقول في كتاب «الكلام والخبر»: «لقد جاءت دراسة يقطين رائدة في بابها، فخطت بالتصورات النقدية العربية خطوات متقدمة في القضايا المتصلة بنظرية الأجناس الأدبية، فقد كشف في هذه الدراسة عن وعي متطور بالإشكالات العميقة المطروحة على بساط البحث في أنواع الكلام العربى تجنيسا وتصنيفا»<sup>33</sup>.

إن المشروع العلمي للأستاذ يقطين ليس مشروعا مغلقا، وإنما مشروع مفتوح يستوعب أشكال الخطاب مجتمعة.

إن تعالق المفاهيم في كتاب «الكلام والخبر» ما كان ليكون على هذا القدر من التماسك، لو لم يلعب «النص» فيه الأدوار كلها. فهو اللُحمة التي تجمع كل المفاهيم حين يراذله ذلك، وهو العنصر المطواع حين يستدعى ليصبح شريكا ونادا لهذه المفاهيم أيضا. وكأننا به المفهوم الهش في البحث، الذي يمكن تعييبه بما يخدم التصور العام للباحث، ويعين على تحقيق الأهداف. ومناعته تتمثل في الحضور الضروري في هذه العلائق مجتمعة ومتفرقة.

إن أبهى تجليات البحث الدقيق هو تناسل الأسئلة خلف كل مبحث، فتتحول إلى مدخل لمبحث آخر، فينعش الجوانب الهشة منه؛ أي: إن كل مبحث يصير، بأسئلته، مدخلا لمبحث آخر، حتى يصل الباحث إلى تشكيل تصور على قدر كبير من التماسك، بما يلجم أسئلة القارئ، ويضعه في موقع المَحوَر الإيجابي، لا المتسائل السلبي؛ بل إن هذا الإنجاز / البحث يكون مدعاة لمشاريع أخرى، تُغذيه وتُفعّله إن تمّ تأويل نتائجها في اتجاه الاستثمار، لا التَّسْف والتَّبديد.

إن سعي الأستاذ يقطين لإدماج النصوص المهملة في تاريخ الأدب عامة، والعربي خاصة<sup>32</sup>، التي عَبرَ عنها بـ«اللأنصر» سَعْيٌ مشروع ما دامت هذه النصوص تُشكّل نواة أساسية للثقافة العربية. فـ«السيرة الشعبية» مرتعٌ خصبٌ تُمَتِّحُ من مَعِينِهِ كل الأنواع التي استحقت أن

## الهوامش

1. صدر الكتاب في طبعته الأولى عن: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.
2. سعيد (جبار)، الكلام والخبر: محاولة في تجنيس الكلام العربي، الموقع الإلكتروني للأستاذ يقطين، الرابط المباشر: <http://www.saidyaktine.net/?p=226> (زير الموقع بتاريخ: 28 أبريل 2016م).
3. سعيد (يقطين)، الكلام والخبر، ص 52.
4. الكلام والخبر، ص 19.
5. نفسه، ص 20-21.
6. لمزيد من توضيح فكرة «المعنى الثقافي» في الإبداع،

يُنظر كتابنا: التناص ورحلة المعنى الثقافي في الغزل العذري، دار المعارف الجديدة، الرباط، ط 1، 2013م.

7. الكلام والخبر، ص 23.
8. الكلام والخبر، ص 47.
9. نفسه، ص 53.
10. نفسه، ص 116.
11. عبد الفتاح (الحجمري)، السيرة الشعبية: السرد وبنية الحكاية من خلال «الكلام والخبر» و«قال الراوي»، ضمن الموقع الإلكتروني للأستاذ يقطين، الرابط المباشر: <http://www.saidyaktine.net/?p=228>

(زير الموقع بتاريخ: 28 أبريل 2018م).



العناصر في الأدوية الشعبية

## الطب الفلكلوري عند المسلمين في ولاية كيرالا المندية

د. محمد علي الوافي كرواتل - كاتب من الهند

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على الرسول الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد، وإن للتراث مساهمة غير قليلة في بناء المجتمع وتنظيم نظامه وتقويم تفكيره، وإذا تمكن من تقديم النشاطات اللائقة بكل الأزمنة يبقى اسمه في قلوب المتأخرين، وإلا فينهار ويتحطم كما تحطمت تلك الثقافات المغمورة في أتربة التاريخ وذاكرة النسيان. وفي هذا الجانب، يتمتع أهل كيرالا بتراث حيوي متميز عن غيرهم من سكان الهند، لأن تاريخ المسلمين وقراهم في المليبار بدأ منذ أن أرسَتْ في سواحلها سفن العرب وبرز على ربوعها فجر الإسلام في أوائل القرن الأول الهجري. ووصول شعاع التوحيد إلى سواحل المليبار في القرن الأول الهجري، حقيقة تاريخية تؤقِّفها نخبة من المؤرخين وعلماء الحضرات كما تؤقِّفها الوثائق الدينية المعتمدة، مثل الحديث الذي رواه الحَاكِمُ في مُسْتَدْرَكه عن الصحابي

الجليل أبي سعيد الخُذري رضي الله عنه، أنه قال: «أهدى ملك الهند إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم جرة<sup>1</sup> فيها زنجبيل، فأطعم أصحابه قطعة قطعة، فأطعمني منها قطعة»<sup>2</sup>.

وبلاد الهند يعتبر إحدى الأمم الأربع التي لها اهتمامات علمية، وقد برع الهنود في الحساب وعلم الأفلاك والنجوم وأسرار الطب، وذكر المسعودي<sup>3</sup> أن جماعة من أهل العلم والنظر اعتبروا الهند الغرة التي فيها الصلاح والحكمة، وكان الهند كما يقول القفطي<sup>4</sup> معدن الحكمة وينبوع العدل والسياسية<sup>5</sup>. وقد ترعرعت في الهند الآثار الطبية المحلية، فذلك إثر جهود بذلها العلماء الهنديون في المجال العلاجية، وقد أضيفت إليها الأنماط العلاجية السائدة في العالم القديم.

### التراث الطبي ووصوله إلى كيرالا

الطب موروث إنساني منذ القدم، وتراث مشترك للأمم، خاض في تجاربه الصينيون بالتركيبات العضوية، والهنود بالأدوية والعشبية النباتية، والفراعنة بالكيمياء، واليونانيون بدراسة حاجات النفس والجسد. والحضارة الهيلينية (اليونانية) التي ارتكزت على العلوم العقلية بأدوات الفلسفة والمنطق، استطاعت أن ترقى بالطب النظري إلى قمته، وكان ذلك من خلال تشخيص الأمراض ومعرفة أسبابها، وهذا ما نراه في كتب جالينوس *Galen*. أما أبقرات (*Hippocrates*)، فيعتبر أبا الطب عندما حرره من الخرافات والشعوذات، وأضفى عليه منهجا ومصادقية، من خلال فرضه قسما على تلاميذه يؤدونه قبل ممارسة المهنة. لقد ترجم أبقرات النظرية إلى تطبيق عملي في علاج المرضى، وحكم على الطبيب بعلاج كل إنسان، حتى لو كان عدواً أو مجرماً، فصار القسم عالمياً. لقد جمع أطباء اليونان الكبار بين الطب والفلسفة، حتى انتشرت علومهم ووصلت إلى المشرق<sup>6</sup>. ووصلت العلوم الطبية فيما وصلت إلى سواحل كيرالا بالرحلات التجارية التي قام بها اليونان

والإغريق والصينيون والعرب في الزمن التاريخي.

والموقع الجغرافي لولاية كيرالا قد لعبت دورها الريادي في الاحتكاك الحضاري والتبادل الثقافي بين الحضارات والثقافات العالمية. ومع مرور الزمن وصلت إلى ساحل كيرالا الحضارات اليونانية والإغريقية والصينية والعربية والإنجليزية. وبسبب هذا الاحتكاك الحضاري والتبادل الثقافي تطورت حضارة فريدة في تربة المليبار. وهذه الحضارة الوافدة مع الحضارة الأصلية شكلت حضارة فريدة متميزة حتى صارت النتاج المليبارية في خارطة التراث شيئاً يلفت أنظار العالم إلى مكنوزاتها. لأن الهند لا سيما، كيرالا حققت بصماتها في التاريخ العلاجي منذ القدم، الإيوفيديا أو علم الحياة، نظام علاج اكتشفه أهل كيرالا في الماضي السحيق، وجل اعتماده على الأعشاب والنباتات الكثيرة ذات القيمة الطبية، ويشتمل على تناول أعراض الأمراض العادية والمزمنة مع فحوصها، ومعالجتها، والعناية بها. وهو نظام طبي يتميز باعتماده على الأعشاب خلافاً لنظم طبية أخرى مثل الألوباثيا، والهوميوباثيا. وهو أيضاً بعيد عن تدخلات العرافين والمشعوذين والسحرة.

والوثائق التاريخية تُقرّر أن علاقة كيرالا بالبلدان العالمية كانت مستمرة لعدة قرون متتالية، وإن عجزنا أن نضبط أوليتها. ويقول المؤرخون الذين تخصصوا في الحضارة الهندية: إن هذه العلاقات في شواطئ نهر السند قد بدأت قبل أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، إذ كانوا يجلبون السلع المليبارية والمنتجات الهندية بواسطة سواحل نهر السند بعدما تناقلوا إليها من سواحل المليبار. ويؤيد المؤرخون بأنه كان هناك ميناء كبير يعتني بتجار العرب في سواحل موهنجدارو (*Mohanjedaro*). وملحوظ في تاريخ كيرالا، أن تصدير السلع المليبارية كان يجري منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، إذ إن أهالي الأشيريين والبابليين<sup>7</sup> كانوا يجلبون الفلفل<sup>8</sup> والفوفل<sup>9</sup> والقرنفل<sup>10</sup> من كيرالا ثم يتجرون بها<sup>11</sup>.



## تاريخ الخدمة الطبية في الديار المليبارية

إن تاريخ الطب والتراث العلاجي جزء لا يتجزأ في الحضارة الإسلامية السامية، وتاريخ الطب الإسلامي ومنتجاته وإبداعاته العديدة الرائعة حوافز ودوافع تحرض أبناء الأمة الإسلامية للاستعواء ما فقدوا من تراث آبائهم وأجدادهم. وكان العلاج الطبي عند المسلمين في كيرالا يعتمد على التقاليد والأعراف وما وصلت إليه تجربة الأجداد، يسجلون أرائهم العلمية وتراثهم العلاجي ويتناقلونه جيلا بعد جيل. وكانت الخدمات الطبية في كيرالا تتناسب مع بساطة الحياة والظروف التي كانت سائدة آنذاك، حيث لم تكن الخبرات الطبية متوافرة أو الإمكانيات العلاجية متاحة. وهنالك المسلمون في كيرالا إلى الطب الشعبي في علاج ما أصابهم من أمراض أو إلى الخبرات الطبية التي تم تناقلها بالوراثة عن الأجداد. والأطباء الشعبيون قد تنوعوا من أولئك الذين يركّبون الأدوية من الأعشاب والنباتات، ومن أولئك الذين يمارسون الطب النبوي من الفصد والحجامة وغيرهما من الطرق والأدوية التي ورد ذكرها في الأحاديث النبوية، ثم الفئة الأخرى الثالثة كانت تمارس الرقية الشرعية التي أشارت إلى صحتها المواقف النبوية والمصادر الدينية. ومنهم الأطباء الممارسون للأمراض بشكل عام، ثم الكحالون يعني أطباء العيون، وكذا المجربون الذين تولوا طب العظام، وكانوا يمارسون جبر الكسور ورد خلع المفاصل، وكذا الجراحون.

وفي تلك الأيام علقّت مهنة التطبيب على أعناق بعض الفئات المهنية في ديار كيرالا، مثل الحلاق وكذا القابلة التي تقوم بالأمور النسوية داخل البيت، وهي التي قامت مقام الممرضات، ثم الأساتذة والمدرسون في المساجد الذين يقومون بمهام الرقية والعلاج بالأسماء والطلسمات.

## المؤلفات الطبية عند المسلمين في كيرالا

مخزن المفردات في الطب: إنه لم يؤلف في ديار كيرالا كتاب يداني هذا الكتاب الفريد المتميز في

القسم الطبي العلاجي. ألفه الشيخ كي تي إبراهيم مولوي رحمه الله المتوفى سنة 1897م في قرية فاتيكاكاد بمقاطعة ملابرم، كيرالا. وكان رحمه الله ممن شاركوا في حركة الاستقلال الهندية من السيطرة الاستعمارية البريطانية. ويقع هذا الكتاب الفريد في ثلاث مجلدات، ويحتوي 239 صفحة من القطع الكبير، وتتفرد هذه المؤلفات الطبية المليبارية بجودة اللغة العربية وكثرة المعلومات العلاجية. وقد أورد المؤلف رحمه الله في كتابه المعلومات الطبية من الأدوية ومعادنها والأدوية النباتية والحيوانية، والأدوية الحجرية والأدوية الجواهرية. وقد وضع المؤلف رحمه الله في هذا الكتاب الطبي طبيعة الأدوية ومنافعها وكيفية العلاج بها، وقد قام المؤلف بالتحليل والتفصيل عن الأدوية وتطبيقاتها في الجسم الإنساني. وقد أشار المؤلف في مقدمة الكتاب التي تستغرق أربع صفحات إلى أهمية الأدوية وانتشارها في المجتمع الإنساني.

والمؤلف يرفع صوته بالشكوى ضد المسلمين الذين تساهلوا في تعليم أبنائهم المبادئ العلاجية والعلوم الطبية. ويقول الكاتب إن أسباب الجهل في تفسير الكلمات الطبية التي ورد ذكرها في الآيات القرآنية والأحاديث النبوية يعود إلى تساهل العلماء والأساتذة في تعلم الطب والعلوم الجسدية. ويقوم الكاتب بالنقد اللاذع تجاه الأمة الإسلامية في ديار كيرالا حيث أهملوا الطب وتعليم مبادئه في مدارسهم ومناهجهم. ويبين الكاتب خطورة سوء استعمال بعض أساليب الطب البديل في علاج بعض الأمراض ويبين أهم مشكلاته، لأن الأدوية تعتبر سامة إذا استخدمت بكميات أكبر من المطلوب. وقد حصل رحمه الله على هذه المعلومات الطبية النافعة، حينما كان متغربا في مقاطعة كيان (Kalyan) في ولاية مهاراشترا (Maharashtra). لأنه هاجر إلى مهاراشترا (Maharashtra) حينما علم أن القوة الاستعمارية البريطانية تؤامر عليه لما قام بخطبات يحرض خلالها أهل كيرالا على الجهاد ضد الحكومة الاستعمارية، وقضى هناك أكثر من عشر سنوات



الطبيب الشعبي يعد دواء طبيعيا

والمالايالية (Malayalam) والتاميلية (Tamil) والأردية (Urdu) والسانسكريتية (Sanskrit) والفارسية (Persian)<sup>12</sup>.

وهذه الظاهرة اللغوية في تبادل الحروف والكلمات والأصول موجودة في لغات العالم، فمثلاً فاللغة الإنجليزية والألمانية والفرنسية تستخدم الحروف اللاتينية للكتابة، بينما أن اللغة الهنديّة والماراثيّة (Hindi & Marathi) في الهند تستخدم الحروف الديفاناجريّة (Devanagari)<sup>13</sup>. وهنا يجدر بالذكر أن اللغة العربية المالايالية تتميز بكونها هي الوحيدة في جنسها، لأنه لا توجد في كيرالا لغة غير عربية تُكوّن مع اللغة المالايالية لغةً ثالثة. وتتمتع هذه اللغة العربية المالايالية بشخصية فريدة نظراً لالتساب مفرداتها إلى أصول سامية وحروف عربية. والمسلمون في المليبار طوّروا حياتهم الزاخرة بالإبداع والحيوية في مجال الأدب والفن، أنتجوا مؤلفات عديدة في مختلف أنواع العلوم والبيان.

والمسلمون في كيرالا أثروا ثقافتهم اللغوية وحضارتهم الشعبية بهذه اللغة الفعالة طوال قرون عديدة في التاريخ المليباري، وقد سجلوا فيها علومهم وأفكارهم وعواطفهم بحيث أنتجت هذه اللغة مصادرهم الدينية ومراجعهم التاريخية والثقافية الشعبية. أما مواقفهم المتشددة في أمور الدين فلم تمنعهم من التقدم في المجال الأدبي الإبداعي والمجال

يستفيد بمعلومات طبية شعبية نافعة. وقد اعتمد الكاتب في تأليف هذا المؤلف القيمة على الكتب الطبية الشعبية في اللغة العربية والفارسية والأردية والهندية والسانسكريتية. وقد أورد في مقدمة كتابه الفريد 36 نوعاً للوزن والكيل للأدوية، كما أتى في آخر الكتاب بملحقة تحتوي أسماء الأدوية في اللغات الأردية والهندية واللغة المحلية عربي مليالم. وقد أورد هذا الكاتب الماهر 1197 دواء بأسمائه حسب الحروف الهجائية.

### المؤلفات الطبية في اللغة المحلية عرب مليالم (Arabimalayalam).

على الرغم من ندرة الكتابات التراثية في اللغة العربية التي تتناول الأحوال الصحية في كيرالا، فإن هناك العديد من الكتب المحلية التي سجلها أبناء هذه الولاية في لغتهم المحلية الشعبية، فهي لغة عرب ملايالم (Arabimalayalam)، فهي لغة كان المليباريون يستخدمونها في حياتهم الدينية والأدبية والعلمية، وتتميز هذه اللغة الفريدة الناشئة من الاحتكاك اللغوي بين اللغتين العربية والملياليّة. وتعتمد هذه اللغة الشعبية على اللغة العربية في جانب الحروف والكتابة، كما أنها تعتمد على اللغة المالايالية في جانب النحو والصرف والقوانين، وأما المفردات والكلمات فهي مأخوذة من اللغة العربية (Arabic)



بعض الأدوية العلدجية

العلمي التطوري، لأن العلماء والأدباء وقفوا موقفًا إيجابيًا نحو الفنون الأدبية والأنواع الإبداعية، ومن جراء ذلك صدرت آلاف الكتب الدينية والأدبية والعلمية والتراثية من حاضنة هذه اللغة الخصبة. ولما طرق المسلمون المليباريون جميع أبواب البيان، صار النتاج العلمي والأدبي في هذه اللغة الشعبية شيئًا يلتفت أنظار الباحثين والنقاد، بمعنى أنه ارتفع بمستواه بحيث نستطيع أن نطرح هذا التراث المليباري كتراث دولي أو عالمي. وصارت خلال سنوات قليلة كلغة شعبية متداولة يستطيع كل الأفراد أن يمتلكوا ناصية هذه اللغة، وبلغ عدد القادرين على الكتابة والقراءة بهذه اللغة إلى 100% حينما تبلغ نسبة القادرين، في هذه الأيام، على اللغة المليبارية المحكية إلى 90 في المائة. والمخطوطات والمطبوعات بهذه اللغة منتشرة في أنحاء كيرالا فهي في الحقيقة تراث إنساني وذخيرة عالمية. علاوة على ذلك، فإن المسلمين في المليبار قد تمكنوا من ترجمة الكتب الطبية الشهيرة من اللغة السانسكريتية مثل أشطانغا هرودايم<sup>14</sup> (Ashtanga Hridhayam)، وغيرها من المصادر

وقد أقرى المسلمون المليباريون مكاتبهم بالكتب الطبية والعلاجية في أواخر القرن التاسع عشر ثم في أوائل القرن العشرين في اللغة عرب مليالم (Arabimalayalam). ومن أشهرها كتاب مآزغا شاسترم (Marmma Shaasthrum) يعني علم المقاتل للطبيب الشعبي مآثاؤدي ويران كوتي (Mannathodi Veeraan Kutty)، وكتاب ويشا جيكيثسا أشطانغا هريدم (Vishachikilsa Astanga Hrudhayam) يعني علاج السموم للطبيب الشعبي فارافورات إيلاذ بيران كوتي وإيديار (Parappurathu Illathu Beraankutty Vaidhyar)، وكتاب جنوفكارم ترجمة (Janopakaram Tharjama) يعني ترجمة مصلحة العوام، وكتاب وإيدي سارم ترجمة (Vaidhyasaram Tharjama) يعني ترجمة مفاد الطب البديل، وكتاب أيكارم كتاب



الشكل العلاجي الشعبي

العلماء والأطباء في كيرالا قد تفتنوا في مؤلفاتهم الطبية، حيث أتوا بأساليب لم يتطرق إليها الكتاب قبلهم في الهند، فعلى سبيل المثال، كانوا هم أوائل من نظم الأراجيز والمنظومات الطبية العلاجية، وكانوا ينظمونها في أراجيز مايبلا باتو<sup>16</sup>. لأن الأغنية تعتبر الأسرع تأثيراً وانتشاراً بين الناس، لأنها تتغلغل في الوجدان والحس الإنساني بسهولة، فيمكن لهم حفظ هذه المعلومات الطبية في ذاكرتهم بسهولة. منذ سبعة قرون كانت الأغاني مايبلا لاتزال يغنيها المسلمون في الملييار، ويعود تاريخ أول عمل أدبي من هذا الشكل الغنائي الفلكلوري إلى 'مُخي الدين' مالا (مناقب الشيخ محي الدين عبد القادر الجيلاني في أسلوب غنائي مليياري رشيق) التي ألفها القاضي محمد الشهير في عام 1607م. والعلماء والأدباء في ديار كيرالا يغنون هذا النوع الفلكلوري الشعبي ويؤلفون فيه علومهم وآرائهم.

وكما وثق المليياريون آدابهم وعلومهم في الأغاني مايبلا باتو، وثقوا أيضاً التراث العلاجي والطبي في هذه الأغنية الشعبية الفلكلورية. ويعتبر التراث

(Upakaram Kithab)، يعني الكتاب النافع للطبيب الشعبي المليياري كوتغانم ويتل أحمد المعروف بياوا مسليار (Konganam Veetil Ahmad alias Bava Musliyar)، وكتاب شفاء الشفاء لتداوي السموم للطبيب الشعبي إبراهيم كوتي مسليار (Musliyar Ibrahim Kutty)، وكتاب الطب النبوي للطبيب الشعبي محي الدين بن أحمد، وكتاب الطب للأمراض الصغرى لعلاج الأطفال للطبيب الشعبي سي أيتش إبراهيم كوتي (C.H Ibrahim Kutty).

وكذا يوجد في التراث الطبي المليياري بعض المخطوطات الطبية التي لم يُعرف مؤلفوها، مثل الكتاب وايديا يوغا راتنم (Vaidhya yoga Rathnam) يعني الجواهر الطبية، والكتاب علاج الأطفال بالاجيكيتسا (Elajul Athfal Balachikilsa) لتداوي أمراض الأطفال، وكتاب يوناني وايديا سارا يوغا شاسترم (Vaidhyasara yoga shasthrum) يعني الكتاب اليوناني عن مفاد الطب البديل ويوغا.



## المخطوطات الطبية في اللغة المحلية

ويوجد في أسرة كدافنكل (Kodappanakkal) الشهيرة في قرية باناكاد (Panakkad) في مقاطعة ملابرم (Malappuram) بعض المخطوطات الطبية في اللغة المحلية عرب مليالم (Arabimalayalam). لأن هذه الأسرة العريقة شهيرة في مجال الطب الجسمانية والروحانية، لأن أهل كيرالا يلتمسون العلاج والشفاء للأمراض الجسمانية والروحانية من سادات هذه الأسرة الشهيرة، وقد توارث السادات في هذه الأسرة عن آبائهم هذه الكتب الطبية القيمة. وكل هذه المؤلفات تحتوي معلومات طبية نافعة، وتوضح كيفية التطبيق العلاجية بالأدوية النباتية وبالأعشاب. وكذا توجد فيها الإشارات إلى الطرق العلاجية مثل الرقية والطلسمات.

ومؤلفة أخرى ذات قيمة طبية فائقة توجد عند الأستاذ تقي الدين الهيثمي، نجل العلامة الشيخ ننديل محمد مسليار (Nandiyil Muhammad Musliyar) المؤسس الكلية العربية دار السلام بناندي في مقاطعة كاليكوت. وكان المؤسس رحمه الله من أولئك الذين يلتمس أهل كيرالا عندهم العلاج النبوي والطب الشعبي. ويقع هذا الكتاب في 85 صفحة من القطع المتوسط، ويحتوي على المعلومات الطبية الشعبية والعلاج النبوي والرقية والطلسمات.

### الأساليب العلاجية السائدة في ديار المليبار:

- العلاج بالقرآن والرقى الشرعية وبماء زمزم.
- العلاج بالأعشاب.
- العلاج بالغذاء: ويشمل العلاج بالعسل وبالحبة السوداء وبالألياف الغذائية وبالفواكه أو الخضار أو الفيتامينات.
- العلاج بالحجامة
- العلاج بالكي
- المعالجة النفسية، وتشمل جلسات الاسترخاء والتنفيس عن النفس والعلاج المعرفي.
- العلاج الطبيعي بالحرارة والماء والتمارين.
- العلاج بالحمية والصوم

الطبي والعلاجي كمؤشر حضاري يشير إلى تقدم المجتمع الإنساني علمياً وثقافياً. وتاريخ الإسلام في ديار كيرالا لم يحفظ إلا النهضة التوعوية والإصلاحية التي قام بها العلماء المسلمون مثل السيد ثناء الله مكّي تنغل، والمولوي واكم عبد القادر وغيرهم، إلا أن الحركة العلمية كانت رائجة بحيث انتشرت المؤلفات العلمية والأدبية بهذه اللغة المحلية بين عوام الناس في الديار المليبارية، ولكن لسوء حظ هؤلاء العلماء والأدباء لم يعتن المؤرخون المليباريون بمساهماتهم العلمية والإبداعية.

ومن هذا النوع الغنائي الفلكلوري كتاب وايديا جنانم (Vaidhya Jnaanam) للطبيب الشعبي المليباري فطالط كونجي ماهين كوتي وايديار (Pattalathu Kunji Maahin Vaidhyar)، وقد تم تأليف هذا الكتاب الشيق في سنة 1889م، الموافق للسنة 1310 الهجرية. وقد أقر هذا الطبيب الشاعر بمختلف أنواع البحوث الشعرية المليبارية حسب اختلاف الأمراض الجسدية والنفسية، كما قدم لها العلاج والأدوية التي تليق بها. والفصل الأول من هذه المؤلفات الغنائية والطبية يسرد في خلق الإنسان وعجائب المخلوقات. ثم يتطرق الطبيب الشاعر رحمه الله إلى أمراض متنوعة بأساليب شعرية متميزة، ولم يدع هذا العبقرى المليباري مرضاً في كتابه إلا وقدم له أدويته وكيفية العلاج بها.

ومن هذه الوثيرة، يعنى المؤلفات الطبية الشعرية، كتاب وسوري جيكيكتسا كيرتنم (Vasoori Chikilsa) للطبيب الشعبي يم كي كونجي فوكار (M.K Kunji Pokar). والشاعر الماهر والطبيب الحاذق يم كي كونجي فوكار قدم هذا العمل الرائع إلى القراء سنة 1935م. ويحتوي هذا الكتاب معلومات طبية شعبية نافعة. وكما تدل عليه عنوان القصيدة الطبية فإن هذه المؤلفات تعالج النازلة الوبائية التي عاشها المسلمون في مليبار، عندما حلت بمنازلها الطاعون والأوبئة المعدية الخاطفة لأجسامهم وأرواحهم.



المختبر للدوية الشعبية

سوف تؤثر في بدنه تأثيرا سلبيا. ويتولى هذا التدليك الماهر من المتخصصين بالأعصاب والعضلات في الجسم الإنساني، والافان الهقوة اليسيرة تؤدي إلى الإعاقة المزملة لدى الإنسان.

#### خلاصة القول

- 1- وكان للعلماء القدماء في ديار كيرالا إمام بالغ بالطب الشعبي والطرق العلاجية كما لأسرة السيديين الذين يعالجون الناس بالطب النبوي وكذا الأسماء والرقية.
- 2- وكان عوام الناس يلجؤون إلى علماءهم في الأمور الصحية والعلاجية كما يلجؤون إليهم في أمورهم الدنيوية.
- 3- وكانوا يلتمسون الحل من علماءهم وساداتهم فيما يعينهم من الأمراض الجسمانية والروحانية.
- 4- أما العلماء والسادات فكانوا يعتمدون على طب شعبي قد توارثوه عن أسلافهم وأجدادهم، وعلى علوم قد تعلموها من كتب الطب الشعبي واليوناني. وكذا يوجد من العلماء من يعتمدون على العلوم الطبية التي جاءت من الطرق الفارسية مثل الأسماء والطلسمات. وكانوا يظنون أن هذا النوع من العلاج هو إسلامي محض.

تدليك الجسم أو أوزتشل (Uzhitchil) أي التدليك في أيورفيدا: كل ما عدا هذه يوجد في الطب النبوي في الديار الإسلامية العالمية، إلا أن هذا التدليك يختص بالتراث الملياري الهندي. فالتدليك شكل من أشكال العلاج في أيورفيدا - يعرض المريض للتدليك كي يتحدد الجهاز العصبي والعضلات في الجسم، ولكي تتحضر الدورة الدموية في الجسم الإنساني. والمريض الذي تجمدت عصباته الجسمية يعرض لهذا التدليك اليدي لتتوسط وظائف الجلد الفساجية، وتنبيه الأعصاب الدقيقة وتنشيط الدورة الدموية، والتخلص من الخلايا الدهنية ومقاومة الترهل. يتصح المريض للتدليك عند اضطرابات الدورة الدموية، وضعف العضلات العام وضمورها وشللها، وحالات الإجهاد بعد الرياضة، والتهاب المفاصل وتوتر الأعصاب والتهابها، والأرق، والسمنة المفرطة، واضطرابات الهضم، وانكماش الجلد والشيخوخة.

أما الزمن الموقت لأوزتشل، كما في التقويم المحلي، فهو من شهر ميدونام (Midunam) إلى شهر وروشيتكام (Vrishchikam)، وفي هذه الشهور الستة يكلف المريض بعض التمارين الجسمية إلا أن العناية البالغة تعطى للتدليك اليدي في الأشهر الثلاثة الأولى. وفي هذه المدة يعطى المريض العناية الفائقة مثل الأطعمة ذات البروتينات، وكذلك يحظر المريض من النوم في النهار باعتقاد أن كثرة النوم في هذه المدة

المسلمين ومهارتهم ونبوغهم في العلوم الطبية، على الرغم من قلة وسائل التشخيص والعلاج البدائية التي كانت سائدة في عصرهم. أما المشكلة الوحيدة التي تواجه هذا الطب الشعبي المليباري، أنه لم يخضع للتجارب العلمية الكافية، التي خضع لها الطب الحديث. فلم يطبق مثلاً على الحيوانات قبل استخدامه على الإنسان، وبعض أساليبه لم تدرس في مدارس نظامية، وإنما يتوارثه العلماء والسادات في كيرالا عن آبائهم وأجدادهم.

ولا ريب أن المسلمين في كيرالا، قد أرشدتهم دراساتهم الدينية وتجاربهم اليومية وظروف حياتهم القاسية إلى تعلم واستنباط بعض العلوم الطبية، لدرء آلام الأمراض عنهم، وقدموا نصائح وإرشادات قيمة في مجال الطب الوقائي، وقد دونوا في العلوم الطبية من القدر ما يساوي مؤلفاتهم في العلوم الأخرى، ولكن لم يحفظ لنا من مساهماتهم ومؤلفاتهم الطبية إلا آثار قليلة. ومعظمها دون في اللغة المحلية المليبارية، ومع هذا يوجد بعض المؤلفات باللغة العربية الفصحى. وكل هذا إن دل على شيء فإنما يدل على كفاءة العلماء

10. القرنفل: نوع من النباتات من الفصيلة الآسيّة.

لها شكل مخروطي، مزهرة ذات زهر رباعي الأجزاء، ولها رائحة عطرية قوية، يبلغ متوسط ارتفاع شجرة القرنفل من 10 إلى 12 متراً ويصل أحياناً إلى 20 متراً. ويوصف القرنفل بأنه طارد للحمى، مطهر، ومعقم للمعدة، يشفي من القروح وآلام الرأس ويحمي من الأوبئة ويساعد على الهضم ويسكن آلام الأسنان ويخفف التهابات الحساسية وينبّه القلب والمعدة.

11. Rowlinson, H.G, Intercourse between India and the Western World – from the earliest time of the fall of Rome, Cambridge University Press – 1916

12. صفحة 466، الموسوعة الإسلامية، الجزء الرابع.

13. ويكي بديا، الموسوعة الحرة.

14. أشطانغا هرودايم (Ashtanga Hridayam)، وهذا الكتاب من المصادر الأصلية في الأيورفيد، ألفه الطبيب الهندي الماهر وإكباداندا (Vagpadanand-ha).

15. ومابلا باتو، (Mappila Paattu) أو أغاني مابلا، هو النوع الفلكلوري الغنائي الذي تطور من الاحتكاك الثقافي والأدبي بين اللغتين العربية والمليبارية، وكثيراً ما تغلب على أغاني مابلا السمات العربية والميزات الإسلامية، وهذا النوع الفلكلوري المليباري له هويته الثقافية المتميزة، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالممارسات الثقافية والحضارية في حياة المسلمين في المليبار. يكثر في أغاني مابلا استخدام الكلمات الفارسية (Persian) والأردوية (Urdu) والتاميلية (Tamil) والهندية (Hindi) والسانسكريتية (Sanskrit) بصرف النظر عن اللغة العربية والمليبارية، ولكن تستند أغاني مابلا دائماً إلى اللغة المليالمية (Malayalam) في

1. الجبر والجرار : جمع جرة، وهو إناء من الفخار أو الخزف.

2. رقم الحديث: 7297، رواه الحاكم في مستدركه، وقال رحمه الله تعالى : "لم أخرج من أول هذا الكتاب إلى هنا لعلني بن زيد بن جدهان القرشي رحمه الله تعالى حرفاً واحداً ولم أحفظ في أكل رسول الله صلى الله عليه وسلم الزنجبيل سواه فخرجته".

3. المسعودي هو أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (896-956) كان مؤرخاً كبيراً وجغرافياً شهيراً يلقب بهيرودوت للعرب.

4. هو جمال الدين علي بن يوسف القفطي صاحب الكتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء.

5. الدكتور عصام الدين عبد الرؤوف الفقي، بلاد الهند في العصر الإسلامي. عالم الكتب، القاهرة، مصر. 1980م. ص 236.

6. المقالة: الطب علم وعمل للدكتور عادل العبد الجادر، صفحة 5، مجلة التقدم العلمي، مجلة علمية ثقافية فصلية تصدر عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، العدد 74، نوفمبر 2011م. الكويت.

7. الآشوريون والبابليون أمتان كانتا تسكنان في العراق.

8. الفلفل الأسود (الاسم العلمي: Piper nigrum) هي نبتة متسلقة من مغطاة البذور، تزرع من أجل ثمارها، والتي تجفف عادة وتستخدم في المأكولات والمشروبات، وتعتبر مناطق جنوب الهند المصدر الطبيعي للفلفل الأسود.

9. الفوفل أو الكوثل (الاسم العلمي: Areca) هو جنس نباتي يتبع فصيلة الفوفلية من رتبة الفوفليات.



## جوانب من الممارسات الخاصة بالمعتقدات والعادات المشتركة بين سكان بلاد الرافدين وشعوب أفريقية قديمة

أ. قصي منصور التركي - كاتب من العراق

ينتمي سكان الشعوب الإفريقية إلى أربع مجموعات عرقية قديمة يمثلون السكان الأصليين للقارة، إضافة إلى الحاميين، والشعوب الزنجية السامية، ثم العناصر السامية العربية، وقد وجدت في القارة أقدم الحضارات التي أثرت وتأثرت بحضارات المنطقة العربية برمتها.

إن الأديان والمعتقدات الإفريقية التقليدية تنتمي في معظمها إلى صنف الأديان المتعددة الآلهة، وذلك ما تتميز به المجتمعات ما قبل الطبقية، فالأشخاص الخارقون في هذه الأديان هم أرواح مختلفة (بما في ذلك أرواح المكان وأرواح الأجداد، وأرواح ظواهر الطبيعة... الخ) ولكنهم ليسوا آلهة، وبذلك تكون الأديان المتعددة الآلهة من صفات المجتمعات الإفريقية الأولى، وهي بذلك تشترك مع أولى المجتمعات الحضارية المتشكلة في المنطقة العربية الأوهي حضارة وادي الرافدين والنيل حيث اتصفت ديانتها ومنذ بدايتها بمبدأ تعدد الآلهة وتشبيه الأفراد بالآلهة خاصة الملوك<sup>2</sup>،



يعيشها سكان بلاد وادي الرافدين في تلك العصور القديمة، لذلك جاءت الصور والتشابه في الأعمال الأدبية ومنها القصص، منتزعة من واقع الحياة، في المدينة والريف وفي الهور والسهل والجبل، وجدير بالملاحظة أن أدب وادي الرافدين حافظ على أصالته ولم يتعرض إلى تغيير أو تحوير<sup>3</sup>.

ومن المرجح أن تناقل الأخبار والقصص في مجتمع بلاد الرافدين كان يتم اكتشافها قبل اختراع الكتابة بشكل كامل ثم رغم الاكتشاف المهم ظل قسم كبير من أدب بلاد الرافدين وقصصهم تروى شفاهاً ولا تزال بعض تلك القصص والروايات وبطولات الأجداد تروى شفاهاً حتى يومنا هذا، ثم انتقلت كثير من القصص التي تعني بها الناس من جيل إلى جيل، فكانت الكتابة وكان استخدامها لتدوين تلك القصص وذلك منذ الألف الثالث قبل الميلاد، وقد عرف نساخ الكتابات، وأهمها نسخ القصص والملاحم البطولية، بالأمانة والحرص على الاستنساخ من المصادر الأصلية القديمة بعد مطابقتها وتدقيقها<sup>4</sup>، فقد اقتبس البابليون كثيراً من المصطلحات والمفردات اللغوية التي عرفتها اللغة السومرية، وأخذوا منها فيما يخص الأدب الهيكل العام للقصص، بيد أنهم أضافوا لذلك الهيكل «لحماً ودماً» على حد تعبير الأستاذ فاضل عبد الواحد علي، فظهرت نتيجة هذه الإضافة، وجود أدب جديد في شكله القديم ذي الأصول العريقة<sup>5</sup>.

لقد أظهرت الدراسات الحديثة أن الكثير من التأليف الأدبية لاسيما القصص والملاحم قد انتقلت إلى الأقطار المجاورة وبعض البلدان البعيدة كآسيا الصغرى وبلاد الشام ومصر وبلاد اليونان، إضافة إلى أصقاع بعيدة في مناطق حضارات جنوب إفريقيا ومناطق نهر «مومبا»<sup>6</sup>، مما ترك أوجه شبه واضحة بين قصص بلاد الرافدين والقصص التي دونت بلسان تلك الأقوام، وذلك بحكم وقوع أغلب الممالك السياسية القديمة تحت سلطة السلالات والامبراطوريات التي قامت في بلاد الرافدين من سومرية وأكادية واشورية، ثم وفي وقت لاحق تأثرت مجتمعات وامبراطوريات أجنبية بالتراث العراقي بعد وقوع بلاد الرافدين تحت

ومن المعروف أن في مواطن حضارات إفريقيا الغربية (السودان الغربي والأوسط، ومنطقة خليج بنين) وما بين البحيرات (يوغندا) قامت أديان تجسد الإله في عدد من الأشخاص. وبشكل عام فإن الأديان الإفريقية التقليدية، سواء أكانت المتعددة الآلهة أم تلك التي جسدت الإله في شخص واحد، لم تكن مناسبة تماماً لنظام يملي تعاليمه الروحية على أفراد المجتمع الواحد في إفريقيا قديماً، بل إن الممارسات الدينية والاجتماعية هي الصفة الغالبة على سلوك المجتمعات عموماً سواء في حضارات المجتمعات العربية أو الإفريقية.

ومنذ أواسط القرن الحادي عشر الميلادي وصل الإسلام إلى إفريقيا جنوب الصحراء، وهي التي تعرف بالقارة السمراء حالياً. وقد ساهمت القوافل التجارية وبعض الحملات العسكرية التي عبرت الصحراء لتصل حدود الغابات الاستوائية في انتشار الإسلام فنتج عنها دخول عدد من القبائل الإفريقية في الإسلام من السواحل الشرقية للقارة وصولاً إلى مدغشقر وزنجبار. كما وصلت الدعوة الإسلامية في وقت مبكر من ظهور الإسلام، إلى القسم الشمالي من القارة والمعروف بشمال إفريقيا، وذلك حين وصل إليها القائد المسلم «عمرو بن العاص» فاتحاً لمصر وليبيا، ثم توالى الفتح الإسلامي بعد ذلك لكل مناطق الشمال الإفريقي (المغرب العربي الكبير) على يد عقبة بن نافع وموسى بن نصير وطارق بن زياد.

وقد اشتهرت قبائل إفريقية كبيرة بدخولها الإسلام منها قبائل سونغاي وبولار وولوف وهوسا. وفي القرن الثامن عشر الميلادي تجددت حركة انتشار الإسلام. وكان للطرق الصوفية دور بارز وكبير في ذلك، واستمر دخول الأفارقة في الإسلام حتى بداية فترة الاستعمار الأوروبي للقارة، ومع ذلك فما زال الإسلام يجتذب إليه الأفارقة حتى يومنا هذا.

### أدب بلاد الرافدين ناقلاً للمعتقدات والعادات

تميز أدب بلاد الرافدين قبل كل شيء بأصالته ويكونه أدباً واقعياً صور بصدق نمط الحياة التي كان



(كالأرض، والضوء، والبرق، والشمس، والقمر والخ) أو أرواح المؤسس القبيلة والجدود، أو أعضاء القبيلة، «فالأرواح هي تجسيد، وتشخيص للقوى التي يخشاها ويخافها، ولا يستطيع أن يدركها أو يصل إلى مستواها، لذا فهو يجسدها في صورة شبه إنسانية»<sup>9</sup>. ولا يختلف هذا المفهوم عن فكرة خوف الإنسان في عصور ما قبل التاريخ، من أشياء ليس بمقدوره فهمها، في حضارات الشرق الأدنى القديم، فكان عليه أن يجسدها على شكل آلهة مثل النجوم والرياح والمطر والشمس والقمر والخ<sup>10</sup>.

ومن هذا المفهوم يتضح تحديد وتشخيص القوى الغير معلومة لدى الأفريقي والرافديني وأن الأعمال الفنية لديه، إنما هي أداة ووسيلة، لإشباع حاجاته النفسية وعلى هذا الأساس نشأ المفهوم الاعتقادي الخاص بجوانب من الحياة الاجتماعية والدينية في معتقد الإنسان وعاداته وأعرافه. وخير مثال يمكن من خلاله التعرف على أهم الممارسات الدينية والاجتماعية هي الأساطير والقصص والروايات الشفاهية وبعض الممارسات الباقية الى يومنا هذا، وفي مايلي اهم الافكار الخاصة بهذه المعتقدات التي ترتبط بشكل أو بآخر بثقافة حضارة وادي الرافدين والتي حاولت رصدها للدلالة على متانة الترابط وعمق الصلة بين الشعوب

السيطرة الأجنبية، لاسيما الأدب وخصوصا القصص والملاحم البطولية عندما احتكت تلك الأقوام بمجتمع بلاد الرافدين في وقت السلم والحرب، ومن بين تلك الأقوام الأجنبية الخورية والحيثية والفارسية واليونانية، والتي ترجمت بعض من قصص بلاد الرافدين الى لغاتها المحلية<sup>7</sup>. فلا عجب ان تلتقل شفاها أو بلغات أقوام أخرى مجموعة من القصص والملاحم الرافدينية وتنتشر الى ممالك وأمم وشعوب مختلفة متأثرة بأدب بلاد الرافدين بشكل خاص وبعض العادات والمعتقدات، ومن المرجح أن بعض القبائل والشعوب في افريقيا من بين تلك الشعوب التي تأثرت بأدب بلاد الرافدين ومعتقداتهم وعاداتهم.

إن أغلب المعتقدات الدينية القديمة لدى الشعوب الأفريقية ينسبها علماء الفكر الديني إلى التقليد، ويضعونها في دائرة ما أسموه بالأديان البدائية التي تقوم على السحر والمباغاة في التقديس حيث يلتقى فيها الاستدلال العقلي والمنطقي وإن البدائيين ينفرون أشد النفور من الاستدلال العقلي، كما يلاحظ أيضا أن هذا النفور لا يرجع إلى قصور أو عجز طبيعي في إدراكهم بل بالأحرى إلى مجموعة من العادات العقلية التي درجوا عليها من خلال طريقة تفكيرهم في التفكير والتي قامت على أساس التساؤل عن معنى الحياة والوجود والعدم وما بعد الموت، كما عملت على وجود مظهر طقوسي فرضت به سيطرتها على نواحي الحياة المختلفة لتنتقى ثنائية الحياة والدين فالأشياء كلها مترابطة لأنها تقوم على الشعور العميق بوحدة الحياة ووحدة الأشياء كلها في عالم مقدس من خلال الاعتقاد بوجود قوى كامنة في بعض مظاهر الطبيعة تستوجب التقديس<sup>8</sup>. ومن الصعب أن تتخيل المجتمعات الأفريقية القديمة بدون اعتقادي أي من أنواع الأرواح التي تساعد أو تعوق أعمالهم راضين بالسحر التمثيلي سلوكا وطريقا للتعبير عن ذلك الاعتقاد في أنواع القوى والطاقات الخارقة للطبيعة ويظهر التطبيق للمفاهيم الدينية والسحرية في القناع حيث يمثل مكان الروح، التي يعتقد فيها الأفريقي على اختلاف أنواعها من أرواح للقوى الطبيعية



3

وعندما رأى القمر الأرب مرة أخرى، طلب منه ان يعيد ما قاله للناس على لسانه، عرف القمر انه حرق الرسالة، فضربه القمر بعصى شقت شفتيه، والى وقت قريب كانت قبائل «الناماكوا» غاضبة من الأرب لأنه سلبهم الخلود على حد اعتقادهم، كما أنهم لا يأكلون لحم الأرب، وإذا ما خالف شخص منهم وعرفوا أنه أكل لحم الأرب فإنه يبعد من القبيلة.

وفكرة البعث والموت هذه وارتباطها بالقمر نجدها أيضا عند قبائل «البوشمان» (poshman) لكنها تعتقد في أديها المدون أن القمر قد أبلغهم الرسالة بمضمونها الصحيح، لكن شخصا لم يصدق قول القمر وبدأ يناقش الأمر مع القمر عندما توفيت والدته أمام ناظريه في حين كان القمر يخبره أن أمه تائمة وأن موتها مؤقت ليس إلا، لكنه أصر على موتها، فضربه القمر وشق شفتيه ومسحه على شكل حيوان هو الأرب<sup>13</sup>.

إن فكرة الموت والبعث في الفكر الراقديني القديم يجسدها إله القمر أيضا والذي يأتي في المرتبة الثالثة من بعد السماء والهواء، وفيما يخص اختفاء القمر في نهاية كل شهر فقد عدّ هذا الاختفاء بمثابة موت مؤقت ليعقبه أيام ولادة جديدة وحياة أخرى بعد الموت المؤقت، حيث وردت إشارات عديدة تخص أيام

الافريقية في القارة السمراء ونظيراتها من الشعوب العربية في القارة الآسيوية التي اخترنا من بينها، حضارة من أعرق حضارات الشرق الأدنى القديم.

### فكرة الموت والبعث في النصوص الأدبية:

تربط قبائل «الناماكوا» (namakwa) او «الهوتنتوت» (hotntoot) من خلال آدابهم وفكرهم بين ولادة القمر في أول الشهر وغيبابه عند دخوله المحاق في آخر الشهر -والتي تحدث بشكل مستمر مع فكرة البعث والموت، أي أن فترة محاق القمر ثم بزوغه هي بمثابة موته وميلاده. ومع ترسخ هذه الفكرة في أذهان القبائل المذكورة، فقد أصبح القمر صديقا حميما للإنسان، وهو كذلك فعلا خاصة عند القبائل التي تقطن الصحاري المكشوفة كونه ينير لهم عتمة الليل ويجنبهم حر الشمس الملتهبه وما يعانوه من حرارة في فصل الصيف<sup>11</sup>. ولأن الصديق يبوح بأسراره لصديقه فقد أراد القمر أن يفشي سر موته ويعثه للإنسان، واختار الأرب لأن يبلغ الرسالة لبني البشر، لكن الأرب قلب المفهوم عندما قال على لسان القمر «كما أنني أموت ولا أعود الى الحياة مرة أخرى، فإنكم كذلك ستموتون ولا تعودون الى الحياة مرة أخرى»<sup>12</sup>.



### قصص خلق الإنسان من طين

تنتشر بين قبائل «الشلوك» (Shlook) التي تسكن النيل الأبيض، قصة في الأدب عن خلق الإنسان من طين، وتفسر القصة بطريقة بارعة اختلاف ألوان البشر المخلوقين من الطين بموجب لون التراب الذي صنعهم الإله منه، فالإله الخالق «جوك» (Jook) عزم على خلق البشر فتجول في أنحاء العالم، وعند مكان تواجد الجنس الأبيض البشرة وجد طين أبيض (تراب) نقي فصنع منه الإنسان ذا البشرة البيضاء، وعندما وصل إلى مصر، شكّل من طين الطين في النيل الناس ذوي البشرة البنية، وعندما وصل إلى أرض «الشلوك» وجد فيها تربة سوداء فشكّل منها الناس ذوي البشرة السوداء.<sup>17</sup>

الاختفاء حدثت في اليوم السادس والعشرين والسابع والعشرين والثامن والعشرين، وكان على المتعبدين ومن بينهم ملك البلاد أن يمتنعوا عن تقديم الصلوات والأدعية للقمر في هذه الأيام لأنه في حالة اختفاء<sup>14</sup>، أما في اليوم الثالين من الشهر فقد خصص لتقديم القرابين إلى معبد إله القمر والتضرع والدعاء له لكي يعود ويظهر ثانية، وعند ولادة القمر أو بعثه من جديد فإن ذلك يعتبر عيداً رسمياً خصص اليوم الأول من كل شهر فيه للاحتفال به وقد أطلقوا على هذا العيد اسم «إيش - إيش» (Esh - Esh)، والمعلومات المتوفرة عن الاحتفال بهذا العيد قد بدأت مع تكون الحضارة خلال العصور التاريخية وقيام الممالك والدول في العراق القديم، وذلك في بداية الألف الثالث قبل الميلاد، إذ تم تحديد يوم واحد لهذا العيد<sup>15</sup>، بينما خصصت حكومة بابل في آخر عهود العراق السياسية في القرن السادس قبل الميلاد، ثمانية أيام للاحتفال بمولد القمر وبعثه للحياة من جديد<sup>16</sup>، وذلك لأن الأقوام القادمة من الجزيرة والتي استوطنت في بابل أو التي استقرت في أعالي الفرات، أعطت القمر مكانة مرموقة أكثر من باقي مجتمعات بلاد الرافدين لكونه صديق سكان الصحراء في الجزيرة العربية مثلما هو صديق لسكان الصحراء الذين حاول القمر منحهم الخلود في إفريقيا السمراء.

أما ما يخص نظرة الإسلام للقمر وظهوره واختفائه فقد خص القرآن القمر بعدد من الآيات باعتبار القمر من الظواهر الكونية المائلة أمام العيون، إلا أنه جعل مرجعاً أساسياً لحساب الوقت وتنظيمه حيث يمكن من خلال متابعتها ضبط الأيام والشهور والسنين وهو بذلك يكون وسيلة حسية لحساب العمر أي بمفهوم يقترب بعض الشيء من ما ذكر في أدب الحضارات القديمة من خلال كونه يمنح الحياة والموت لبني البشر أي أنه يحسب عمرهم والوقت من ولادتهم إلى موتهم، بيد أن الفائدة الحقيقية المرجوة من ظاهرة بزوغ القمر وتحول أشكاله من هلال إلى نصف بدر ثم بدر وهكذا، كان لها مدلول واضح أجاب عنه القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾ سورة البقرة آية: 189.



وهذا الامر الخاص بخلق الانسان من طين يكاد يكون متطابقا تماما حتى مع المفهوم اللغوي لكلمة طين في اللغة العربية، فالمدلول اللغوي للطين هو التراب المختلط بالماء، ويسمى بذلك وإن زالت عنه رطوبة الماء، ومن معاني الطين الوحل وجمعه «أطيان»<sup>18</sup>، و«الطينة» هي القطعة من الطين وتستخدم مجازا للدلالة على الخلقة والجيلة فيقال فلان من الطينة الأولى وطينة الرجل «خلقته وأصله»، أما «الطيان» فهو صانع الطين، وحرفته تدعى «الطيانة»<sup>19</sup>.

وبالمقابل نجد في التراث والثقافة الإفريقية لدى قبيلة «الفانيون» (Fanyon) الذين يسكنون في غرب القارة، يعتقدون أن الله خلق الانسان على شكل «سحلية» من الطين ثم وضعها في حوض فيه ماء لمدة سبعة ايام، ثم قال له اخرج من الماء، فخرج على هيئة انسان. وبنفس المفهوم الخاص بخلق الإنسان من طين، كانت قبائل غرب إفريقيا والقاطنة في «توجولاند» (Togoland)، والتي تنتمي إلى الزنوج وتنتشر الآن في جمهورية «تنجو»، نجد انها تعتقد إلى وقت قريب، أن الله يخلق الانسان من الطين، فاذا تبقي قليل من الماء الذي فيه تراب سكب على الارض وخلق منه الأشجار والعصاة من الناس، أما الإنسان الصالح فانه يخلق من طينة جيدة، كما تعتقد القبائل المذكورة أن الله خلق الرجل ثم خلق المرأة<sup>20</sup>.

وفي الفكر الرافديني القديم<sup>21</sup>، نجد أن كلمة الطين ارتبطت بالفكر العراقي القديم منذ بواكير النضوج الحضاري على هذه الارض خلال الألف الرابع قبل الميلاد. وانعكس ذلك بشكل واضح فيما ورد في أدب الملحم والأساطير الدينية، فمن أولى المفاهيم التي كانت تشغل الفكر هو خلق الانسان وأصل الوجود<sup>22</sup>. وقد عدّ العراقيون القدماء الطين المادة الأولى التي خلق منها الإنسان ويمثل هذا الاعتقاد صدى الدعوات التوحيدية والرسالات السماوية التي جاء بها الأنبياء والرسول من عهد نوح عليه السلام ومن جاء بعده وبقيت تلك الدعوات عالقة في أذهان الأجيال اللاحقة. قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سَلَالَةٍ مِّنْ طِينٍ﴾ سورة المؤمنون، آية: 12.

وخلف لنا البابليون، الذين أسهموا بنصيب وافر في بناء حضارة بلاد الرافدين، أطول قطعة أدبية وأشهرها وهي المعروفة بـ «أنوما الش» (Enuma Elish) التي عرفت بين الباحثين باسم «قصة الخليقة البابلية» وتحدث عن نظرة البابليين إلى خلق الكون والإنسان<sup>23</sup>، وتذكر القصة أن سبب خلق الإنسان ليحمل مشقة العمل على الأرض وأعبائه بدلا من الآلهة نفسها فباركت الآلهة الفكرة فقررت خلقه من دم أحد الآلهة الممزوج بالطين إذ جئى بالآله «كنكو» فذبح ومزج دمه بالطين وخلق منه الإنسان<sup>24</sup>، ونجد الأسطر التالية في قصة للإله اينكي (En.ki) يتحدث فيها عن خلق الإنسان من الطين وكيف أن الآلهة هي التي خلقتة:

«امزجي لب الطين الموجود في أعلى المياه التي لا يسبر غورها،

الصنّاع الماهرة، سيجعلون الطين مختمرا،

وانت عليك ان تخلقي له الاضلاع،

«تنماخ» آلهة الارض ستعمل من فوقك،

آلهة الولادة ستقف إلى جانبك حينما تخلقين،

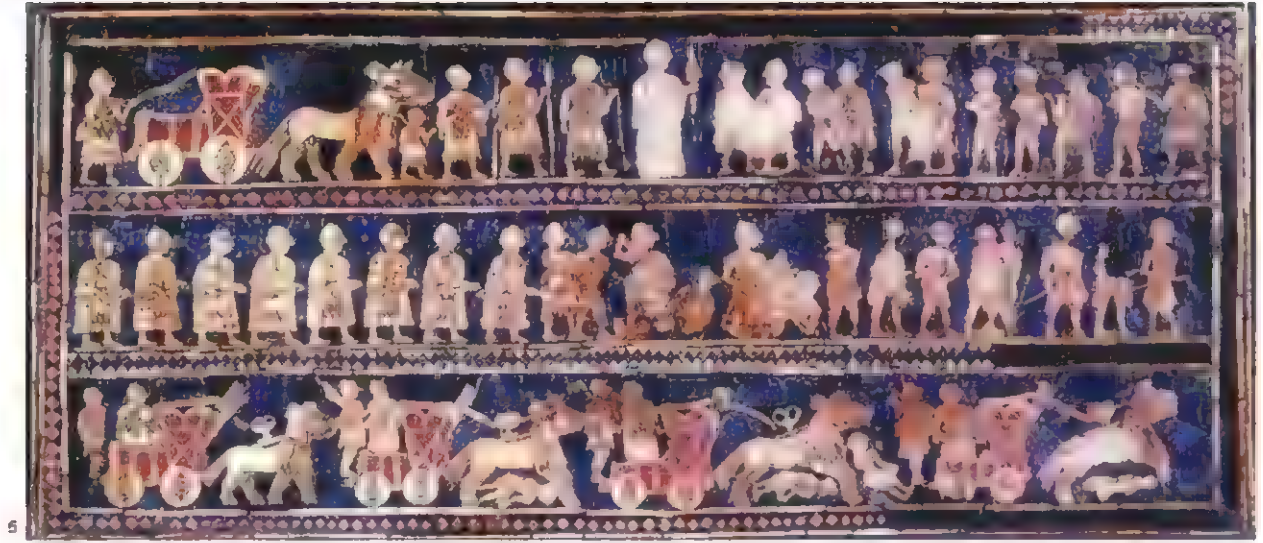
أماه! قدري مصيره (مصير المولود الجديد)،

«تنماخ» ستربط به... الآلهة،

كانسان»<sup>25</sup>.

يفهم من خلال ماورد في النص الأدبي لقصة الخليقة أن الطين كان المادة الأساسية لخلق الإنسان وأن ما تصوره العراقيون في عملية الخلق ما هو إلا انعكاس لواقع المجتمع العراقي ومدى تأثر ذلك المجتمع بالدعوات التوحيدية الأولى.

ويؤكد كتاب العهد القديم، كتاب اليهود المقدس الذي تؤلف الأسفار الخمسة الأولى منه بقايا التوراة، على لسان الأنبياء والرسول السابقين للنبي موسى عليه السلام، أن الله سبحانه وتعالى خلق الانسان من طين<sup>26</sup>، وقد وردت إشارات عديدة بهذا الخصوص



الانسان هي الطين أو التراب في التوراة، تماماً كما هي في المصادر الأخرى، إلا أنها تختلف في القرآن الكريم، إذ وردت أكثر من كلمة للدلالة على المادة التي خلق منها الإنسان وإن كانت جميعها تؤدي المعنى نفسه.

إن ما يلفت الانتباه أن جميع القصص ذات العلاقة بخلق الانسان من طين والوارد ذكرها في أدب بلاد الرافدين والعهد القديم والقرآن الكريم متشابهة بل إن ذلك يؤكد تنابع الرسائل السماوية ومصادقة بل إن ذلك يؤكد تنابع الرسائل السماوية ويعت الأتباء والرسول ومعرفة الناس بقصة خلق الانسان من طين، إلا أن الأفكار السائدة التي كانت قد ابتعدت عن التوحيد أضافت إليها فيما بعد القصة عما ورد في القرآن الكريم وأن ما ورد في المصادر الأدبية الرافدينية والعهد القديم طراً عليها إضافات وتحريفات عبر العصور الطويلة التي مرت عليها حتى وجدت طريقها الى التدوين فابتعدت تدريجياً عن أصولها التاريخية وجاءت وقد اكتنفها الخيال والاسطورة وتمحورت حول معتقدات القوم الدينية وقت تدوينها وكادت صلتها تنقطع عن أصولها الأولى في حين حفظ لنا القرآن الكريم بإيجاز شديد الصورة الحقيقية لتلك القصص<sup>36</sup>.

منها ماورد في (سفر التكوين - الإصحاح الثاني):

- «وجبل الرب الاله آدم تراباً من الأرض ونفخ في أنفه»، «نسمة حياة، فصار آدم نفساً حية»<sup>27</sup>.

- وقد فسر اسم آدم بأنه من الأديم أي الأرض لأنه مخلوق من تراب الأرض<sup>28</sup>.

- «وهكذا فإن الله خلق آدم من تراب ونفخ فيه نسمة الحياة فصار آدم نفساً حية»<sup>29</sup>.

وفي القرآن الكريم الذي هو ليس كتاباً تاريخياً هدفه سرد القصص الأدبية والأحداث وبيان تفاصيلها، بل إن ما جاء فيه من إشارات موجزة، إنما جاء للعبارة والموعظة ومنها خلق الانسان من طين<sup>30</sup>. فقد ورد ذكر المادة التي خلق منها الإنسان بأكثر من صيغة منها الطين والتراب والصلصال إذ ورد ذكر الطين في الآيات الكريمة الآتية:

- ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَالَ﴾<sup>31</sup>.

- ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ﴾<sup>32</sup>.

- ﴿الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ﴾<sup>33</sup>.

- ﴿إِنَّا خَلَقْنَاهُمْ مِنْ طِينٍ لَازِبٍ﴾<sup>34</sup>.

يلاحظ في جميع الإشارات الواردة ان الكلمة المستخدمة للإشارة إلى المادة الأولى التي خلق منها

## قصص الطوفان

عن الطوفان نجد في الآداب الإفريقية وتحديدًا لدى قبيلة «ماساي» (masai) التي تقطن إحدى ولايات جنوب أفريقيا، ذكرًا في أساطيرها عن رجل مستقيم اسمه «تومباينوت» تزوج من امرأة تدعى «نايباندي» وولدت له ثلاث أولاد، ثم تزوج من أرملة أخيه التي تدعى «ناهايا- لوجوينجا» وولدت له ثلاث أبناء أيضًا. وبعد إن كثر الفساد في الأرض وفي قبيلته بالذات قررت الآلهة أن تهلك الجنس البشري ماعدا «تومباينوت» فأشفقت عليه الآلهة وأمرت أن يبني فلكًا من الخشب وأن يركبه هو وزوجاته وأولاده الستة وأن يأخذ معه عددًا من الحيوانات من كل صنف، وبعد أن بدأ الطوفان وركب الجميع في السفينة، سقط المطر بغزارة حتى أصبح الطوفان محققًا وشاملاً كل الأرض. إثر ذلك بدأ المطر يخف، إلى أن توقف، فأرسل «تومباينوت» حمامة لتتحقق من انحسار الماء وظهور اليابسة من جديد، فعادت إليه منهكة، ثم أطلق النسر بعد أن ربط بذيله رمحًا، ثم بعد برهة من الوقت عاد النسر وعرف أن النسر قد حط على اليابسة وأنه أكل من جيفة شمس رائحتها في الريح. وبعد ذلك أدرك «تومباينوت» أن الطوفان قد انحسر فرست سفينته على أرض البراري ونزل الركاب<sup>36</sup>.

وفي رواية أخرى مشابهة لقصة الطوفان السابقة، حكاه أحد المبشرين في أفريقيا بمنطقة «سايسي» (saya) عند نهر «مومبا» وعلى مقربة من بحيرة «روكوا» ذكر الراوي للمبشر أنه سمعها من جده. وفحوى القصة لا تختلف عن سابقتها، إلا في التأكيد على أن رجل الطوفان قد حمل معه في السفينة كل أنواع الحبوب وكل صنف من الحيوانات، الذكر منه والأنثى. وعندما حدث الطوفان وغرقت الجبال فهلك من بقي على الأرض من الحيوانات والناس جميعًا<sup>37</sup>.

وفي المقابل نجد قصة الطوفان قد حدثت في أرض الرافدين وما ضمته في مصادرها الأدبية عن أخبار الطوفان التي وردت مدونه باللغة السومرية والأكدية وهي أقدم قصة عن الطوفان معروفة حتى الآن، وهذا ما عكسته الرقم الطينية التي دونت عليها أخبار

الطوفان، ومن المعروف أن النص الأدبي قد دون بعد آلاف السنين من وقت حدوث الفيضان، إذ يذكر الملك «جلجامش» في ملحمة الشهيرة والتي حملت اسمه أن الطوفان قد حدث قبله بكثير وأن القصة سمعها من جده «أوتونابشتم» الذي حكى له قصة الطوفان، ومن المعروف أن تاريخ حكم الملك «جلجامش» حاكم مدينة الوركاء كان في حدود 2700 ق.م ثم حدث وأن حذف منها وأضيف إليها الشيء الكثير بما ينسجم وافكار القوم، على مر العصور وباختلاف الألسن، إلا أن الخطوط الرئيسية ظلت واضحة فيها رغم انتشارها في أصقاع الدنيا الكبيرة والبعيدة عن أرض الرافدين. إذ نجد في أحداث قصة الطوفان الرافدينية أن بطل القصة اسمه «أوتو- نابشتم» (utu-napishtim) والذي يعني اسمه «الذي منح الحياة من قبل الآله». وقد وردت الأحداث مدونة على رقم طيني لكاتب بابلي، وتكررت القصة في أكثر من عصر وعلى يد أكثر من كاتب، إذ يقول الكاتب البابلي واصفًا بداية الطوفان: «رعد يشق عنان السماء، أعاصير مدمرة تعصف وتزمرجر، مثل «نهيق حمار الوحش»، فيضان عارم تخور مياهه مثلما «يخور الثور»، ظلام حالك ودمار في كل مكان، حتى أن الآلهة نفسها تراجعت مذعورة إلى أقصى السماوات»<sup>38</sup>.

ومن الجدير بالذكر أن الوصف أعلاه يتطابق مع ما جاء في وصف الطوفان في الأساطير الإفريقية، كما تتطابق أغلب المعلومات الأخرى ومنها على سبيل المثال أن رجل الطوفان «أوتونابشتم» قد أمره الآله أن يحمل في السفينة بذرة كل المخلوقات الحية، واستمرت الحال على هذا المنوال سبعة أيام وسبع ليالي، حتى جاء الطوفان على كل من في الأرض من البشر والحيوانات إلا من كان على ظهر السفينة<sup>39</sup>. ثم استقرت السفينة على جبل، وقبل ذلك أرسل رجل الطوفان ليستقصي عن انحسار المياه وانتهاء الطوفان، من خلال إرساله لأنواع من الطيور فان وجدت مهبطًا لن تعود وان لم تجد فانها ستعود للسفينة حتمًا، وأول هذه الطيور هو الحمامة، كما في الرواية الإفريقية تمامًا، ثم أخيرًا أطلق أوتونابشتم الغراب، وعندما رأى الغراب أن المياه

أن يصنع لوح الفلك بيده، لأنه لا بد للإنسان من الأخذ بالأسباب والوسائل، وبذل آخرها في طوقه<sup>43</sup>، وبذلك تكون الفكرة العامة لقصة الطوفان في أدب وتراث الشعوب الإفريقية تتطابق من حيث الهدف والمبدأ مع ما ورد في نصوص الآيات الكريمة في القرآن المجيد.

### شعائر عقد معاهدات السلام

هناك عادات وتقاليد وأعراف تتبعها بعض القبائل في إفريقيا فيما يخص عقد الصلح أو معاهدات السلام، تتشابه إلى حد ما مع شعائر البلاط الملكي في بلاد الرافدين خصوصاً في البلاط الآشوري<sup>44</sup>، إذ تطلعنا الروايات أن زعيم قبيلة «بارولوخ» في وسط إفريقيا إذا أراد أن يعقد حلفاً مع قبيلة أخرى، فإنهم يأخذون معدة ثور ويقرؤونها، ثم يزحف الزعيمان من خلال فتحة المعدة واحداً تلو الآخر، بعدها يعلنان أنهما أصبحا واحداً. وتتبع قبيلة «بتستوانا» نفس النهج في ما إذا عقدت حلفاً مع قبيلة أخرى حيث يعمدون إلى ذبح حيوان ويمسك الطرفان المتعاهدان ببعض أجزاء أمعاء ذلك الحيوان، ويقسمان على التعاهد، ويذكر «السير فريرز» أنه شهد مثل هذا التقليد بقوله «أقيمت مثل هذه الشعائر عندما كنت في قبيلة «شوشنج»<sup>45</sup>.

إن التفسير المنطقي لهذه الشعيرة، هو أن الجزء الذي يصيب من يرجع عن عهده، بأن يقطع مثل الذبيحة وأن مصيره هو القتل لا محالة، ومن بين ذلك نجد أقوالاً عند قبائل مثل «الواتشاجا» والتي تصرح أثناء تأدية شعائر الصلح بالقول: «لكي لا نشق إلى نصفين كما يشق ذلك

انحسرت اكل وحام ونعق ولم يرجع<sup>46</sup>، بينما ذكرت الأسطورة الإفريقية أن «تومباينوت» أرسل نسراً فأكلوا يقن الرجال أن الطوفان قد انحسر بهذه الدلالة.

إن الأدلة الأثرية المادية والكتابية عن حدوث الطوفان تتابع تترى، ولعل السير «جيمس فريرز» الذي ألف مخطوطته التي بين أيدينا منذ حوالي قرن من الزمن (1918) رغم حداثة التاريخ القريب بالنسبة إلينا والبعيد جداً عن تاريخ أحداث الطوفان، يفيدنا في حقيقة تاريخية واقعية يرويها لنا صاحب المخطوط الذي عاش ما بين (1854 - 1941) يؤكد فيها أخبار الطوفان ومكان رسو السفينة إذ يقول:

«أما الفلك الذي استقر عند جبال «أرمينيا»

فلا يزال جزء منه مطروحاً على هذه الجبال حتى اليوم، وما زال بعض الناس يزيلون عنه القار ويستخدمونه في تعاويذهم»<sup>47</sup>.

أما في النص القرآني الكريم فقد

أشير إلى سيدنا نوح عليه السلام وإلى حادثة الطوفان في أكثر من

أربعين موضعاً في القرآن الكريم،

ففي سور الأعراف وهود

والمؤمنون والأنبياء والشعراء

والعنكبوت والصفات والقمر

نجد ذكر قصة الطوفان<sup>48</sup>،

والقرآن الكريم لا يعطينا

عن الطوفان رواية متصلة

تقع في سطور وصفحات متتالية

من القرآن الكريم من بداية

الرواية حتى نهايتها بل تتناثر

الأخبار بشأن الطوفان كما

تتناثر بشأن غيره من

قصص القرآن في مواضع

متفرقة وفي سور متعددة

والفلك وسيلة للنجاة من

الطوفان، ولحفظ بذور

الحياة السليمة لكي يعاد

بذرها من جديد، وقد شاء الله







7

«إن هذا الكباش لم يؤخذ من القطيع بقصد تقديمه للتضحية ولا من أجل الآلهة عشتار، وإنما أحضر لكي يقسم «مائع - ايلو» على ولائه للملك «أشور نراري الخامس»، فإذا حنث يمينه فإن مصيره سيكون كمصير هذا الكباش»<sup>49</sup>.

ثم يعدد النص أجزاء الكباش ويذكر أن هذا الجزء من الكباش كان يكون اليد أو الساق أو الكتف، ليس جزء يعود إلى الكباش بل إلى «مائع - ايلو». ويختتم الملك الأشوري النص بالطلب من الإله «سين» إله القمر أن يتولي حاكم مدينة أرواد وشعبه وأبنائه وموظفيه إذا ما حنثوا بالاتفاق بالآتي:

«فعسى أن يكسوا الإله سين، مائع - ايلو وأبنائه وموظفيه وشعب بلاده بالجذام كالرداء يغطي أجسامهم فيهموا على أوجههم في العراء وعسى أن لا يرحمهم»<sup>50</sup>.

### الخاتمة والاستنتاج

إذا صرفنا النظر عن أهمية النصوص الأدبية في حد ذاتها بوصفها سجلا للحوادث والكوارث التي قضت على الجنس البشري كله على وجه التقريب. فإنها من جانب آخر لا تزال تستحق الدراسة لاحتوائها على سؤال عام يناقشه الأنثروبولوجيون مناقشة جادة تستحق الدراسة.

الجدي»، ونفس الشيء تقوله قبيلة «الندي» اذ تذبح كلبا وتشطره إلى نصفين وتقول «ليقتل من ينقض العهد مثل هذا الكلب»<sup>46</sup>. أما قبائل «الامبيون» وهم شعب كان يسكن دلتا نهر النيجر، فقد عرف عنهم أنهم يجلبون شاة بحضور الكاهن ويشقونها إلى نصفين ويقولون «ليشق جسد من يشن الحرب على القبيلة الأخرى كما يشق جسد الشاة»<sup>47</sup>.

وعند الآشوريين نجد أن مغزى ودلالة ما ذكرناه سابقا لدى بعض القبائل الإفريقية وصلنا مدونا على الرقم الطينية منذ أكثر من أربعة آلاف عام، حيث أشارت الكتابات المسمارية إلى أن إبرام المعاهدات كان يرافقها بعض الطقوس والمراسيم، لإضفاء نوع من القدسية على الاتفاق ومن المتوقع أن تكون هذه الطقوس عبارة عن أعمال يقوم بها المتعاهدون من الملوك أو من ينوب عنهم تتعلق بذبح حيوان كأن يكون كبشا أو القيام بحركات رمزية تتمثل بمسك رداء الملك القوي أو لمس الحنجرة، ومثل هذه الحركات والأعمال وجدناها في محل استعراضنا لعادات بعض القبائل الإفريقية في وقت سن المعاهدات، أما في بلاد الرافدين فلنا في المعاهدة التي عقدها الملك الأشوري «أشور نراري الخامس» (754 - 745 ق.م) مع الحاكم «مائع - ايلو» أمير مدينة «أرواد» على الساحل السوري، خير شاهد ودليل. وتعد المعاهدة من أقدم المعاهدات التي وصلتنا بصيغتها الأصلية<sup>48</sup>، يرد في النص أن كبشا قد ذبح بالمناسبة ويصف النص المراسم الخاصة بالذبح بالقول:

والسؤال هو، كيف يمكننا أن نفسر أوجه التشابهات الكثيرة والقوية بين معتقدات الأجناس المختلفة وعاداتها التي تسكن في بقاع مختلفة ومتفرقة ومتباعدة في أنحاء العالم؟

فهل يرجع ذلك التشابه إلى انتقال المعتقدات والعادات من جنس إلى جنس بشري آخر، عن طريق الاتصال المباشر فيما بينهم أم عن طريق الاتصال غير المباشر، أو ربما أن هذه المؤثرات والمعتقدات المتشابهة نشأت مستقلة عند كثير من الأجناس، نتيجة تماثل الفكر البشري في ظروف فكرية متشابهة؟<sup>9</sup>

والرأي الذي نعتقد به أن كلا الوجهتين قد عملت بقوة، وعلى نطاق واسع لإيجاد هذا التشابه الملحوظ بين عادات الأجناس البشرية المختلفة وتقاليدها، وتعبير آخر نقول «إن كثيرا من وجوه التشابه يمكن

أن تفسر من هذه المؤثرات والمعتقدات مع تغيير أثناء النقل، أو من المحتمل أن وجوه التشابهات هذه يمكن أن تفسر بأنها نشأت مستقلة نتيجة لتماثل حركة التفكير في العقل البشري».

ومهما تكن النتيجة التي يمكن أن نتوقعها فإن المغزى الحقيقي، هو أن الإنسان القديم وأن قطعت بين أماكن استيطانه الصحاري والبحار فإن عمق الترابط والحوار الثقافي لابد أن يطوي كل هذه المسافات لتحل الألفة والوئام محل التنافر والخصام في حوار جاد وصريح يعيد للأذهان ما كان عليه الأجداد من حس ثقافي متاهل لمعرفة القصص والبطولات مستمدين منها العزم، نحو غد ومستقبل أفضل وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا التلاحم في البناء الثقافي والحضاري والذي حاولنا أن نجسده في ورقتنا هذه في زمن ولى وانتهى بيد أن عقبه لا يزال حاضرا ومحفورا في ذاكرة الأجيال.

موقع رؤى تشكيلية، على الرابط التالي:

<http://essammahfouz.maktoobblog.com>

10. لمزيد من المعلومات حول معتقدات إثنان بلاد الرافدين في عصور ما قبل التاريخ وكيف نشأ الدين ينظر: رشيد، فوزي، الديانة، حضارة العراق، ج2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1985.
11. الهيتي، قصي منصور عبدالكريم، عبادة الاله سين (اله القمر) في حضارة بلاد الرافدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، قسم الآثار، 1995، ص48.
12. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، مصدر سابق، ص55.
13. نفس المصدر والصفحة.
14. Langdon S, Babylonian Menologies and the Semitic Calendars, London, 1935, p.80.
15. قصي منصور عبدالكريم الهيتي، مصدر سابق، ص ص 74 - 77.
16. The Chicago Assyrian Dictionary, Chicago, 1956 ff ( CAD), E, p.373.
17. السير جيمس فريزر، الفلكلور في العهد القديم، ترجمة نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص40.
18. مصطفى والزيات، إبراهيم واحمد حسن، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج2 طهران، ب ت، ص58.
19. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م13، ط3، بيروت، 1994م، ص270.

#### المراجع

1. يوري، كيشانف، الحضارات الإفريقية: التشكل والنمو - إفريقيا: التراث الثقافي والعصر، موسكو، 1985م، ترجمة، نوفل علي، نيوف، مجلة طلية الدعوة الإسلامية، عدده، 1991م، طرابلس، ليبيا.
2. الدياغ، تقي، الفكر الديني القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص264.
3. هاري ساكز، قوة آشور، ترجمة عامر سليمان، منشورات مجمع العلمي العراقي، بغداد، 1999، ص396.
4. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم - موجز التاريخ الحضاري، الجزء الثاني، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1993، ص 394 - 395.
5. علي، فاضل عبدالواحد، الادب، حضارة العراق، ج1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ص324.
6. التركي، قصي منصور عبدالكريم، جوانب من الجذور الحضارية لاساطير بلاد الرافدين وأثرها في الثقافة الافريقية القديمة، مجلة دراسات تاريخية، العدد الاول، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، الجزائر، ديسمبر، 2013، ص26.
7. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، مصدر سابق، ص 394 - 395.
8. عيسى، محمد علي، الجذور التاريخية لسكان المغرب الق، دار الإصالة والمعاصرة، بنغازي- ليبيا، 2009، ص53.
9. محفوظ، عصام، الرمز في القناع الأفريقي، نوفمبر 2008،



## المقاربة الأنثروبولوجية للوشم الأفريقي في الروايات السعودية

أ. رضوان أديوالي تيجاني - كاتب من نيجيريا

### المقاربة الأنثروبولوجية للأدب:

إن الأدب بما يتضمن من الأجناس الشعرية والنثرية، من أشكال الأدب المكتوبة، وأنواعه الشفاهية، وما تحتوي هذه الأنواع من الأدب الشعبي كالسيرة الشعبية، والأسطورة، والحكاية الشعبية، والأغاني الشعبية، والأمثال، كلها لا تتبلور في شكله العام إلا من خلال نافذة الثقافة والمجتمع الذي أنتج فيهما، فتلقى في الأدب، «عناصر تاريخية، وعناصر نفسية، وعناصر جغرافية، وعناصر اجتماعية أحيانا في نفس الصفحة، فإذا بك تتحول وأنت تقرأ هذه الصفحة، إلى مؤرخ وجغرافي ومحلل نفسي أو نفساني وعالم اجتماع»<sup>1</sup>، والسمة البارزة - غالبا - على هذه العناصر كلها أنها السائدة في العصر الذي أنتجت فيه، فالأدب في المقام الأول وثيقة انعكاسية للثقافة ومستودع حضارة وعلوم ومجتمع عصره.

بالتأيابة عن الآخرين الممثلين، وهو وضعية لم تبلغها الثقافة العربية إلا مع ظهور الإسلام الذي دفع ثقافة العرب إلى الواجهة، وأتاح لها إمكانية التوسّع والامتداد في بقاع العالم الوسيط، كما وقّر لها إمكانية كبيرة لاحتضان الآخرين المختلفين واستيعاب ثقافتهم المتنوعة»<sup>3</sup>.

وهذا يعني أن أية ثقافة تتطلب درجة عالية من النضج والوعي الذاتي لكي ترتقي إلى مرحلة المستكشف والمتبصر لثقافة الغير، وهي مرحلة مهمة لأية ثقافة؛ فاستكشاف ثقافة الآخر يساعد على فهم ثقافة الذات، بل إن هذه العملية تعدّ محورا أساسيا لبلورة مفهوم الذات ثقافيا، واستجلاء هوية المستكشف بالاطلاع على ثقافة الآخر، ثم إصدار آراء وأحكام حول هذه الثقافة.

لقد استطاعت الثقافة السعودية أن توجد لنفسها من خلال رواياتها الأدبية والفنية عن الآخرين وثقافتهم معنى التمثيل بمفهوميه؛ المسرحي في تقمص دور الآخر، والنيابي في الحديث على لسان الآخر، ليرى كما يرى الآخر، ويتحدث كما يتحدث، وهذا ما يعنى هنا بالتحويلات الثقافية، بحيث استطاعت أن تتحول من ثقافة الذات داخليا إلى فهم واستيعاب ثقافة الآخر عالميا، ثم تصوير هذا الآخر تصويرا إن لم يكن دقيقا فيقترب منه، وذلك على غرار تفوقها في تصوير ذاتها.

والملاحظ أن هذا التمثيل محكوم بأية الجذب والدمج والاحتضان، وهي التي توفّرت في هذه الثقافة بفضل الإسلام واعتماده على مبادئ عالمية تبشّر برسالة توحيدية، تهدف إلى هداية الناس أجمعين، ومن شأن هذه الألية أن تخلق هوية ثقافية منفتحة ومتسامحة، وتؤدي إلى انفتاح الهوية على الآخر واستيعابه استيعابا يرمي إلى تحقيق تلك المعادلة الصعبة والمتمثلة في معاشة الاختلاف في المساواة أو المساواة والتعايش السلمي مع الاختلاف والمغايرة لا استيعاب إخضاع وهيمنة<sup>4</sup>.

والأنثروبولوجيا في عملها تعتمد بشكل أساسي على العناية بالثقافة والمجتمع، مستهدفا قراءة ورصد الظواهر السائدة في الثقافة والمجتمع، معتمدا على آلية الوصف (الأثنوغرافيا) وتفسير هذه الظواهر، ثم تحليلها، وقد استعانت مؤخرا باليات الأنثروبولوجيا التأويلية الرمزية، وهي إحدى الآليات المنهجية التي بها تستقرأ ظواهر الأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية، منطلقا من الازدواج الدلالي للرمز؛ بحيث يكون أحدهما معلنا والآخر مضمرا؛ أي أن الدلالة المضمرة تكون عادة لا شعورية بالنسبة للمؤلف وكذلك في اللاوعي بالنسبة للقارئ، وهذا ما يستلزم وجود تفكير معمّق بغية استخراج الدلالات المضمرة لهذه الأنساق الثقافية من خلال الخطاب الأدبي<sup>2</sup>.

### انفتاح الروايات السعودية

لعل انفتاح الروايات السعودية على القضايا الإنسانية الكبرى من حيث تصويرها مجتمع الآخر؛ حياة الناس فيه، واهتماماتهم إلى غير ذلك مما يعكس علاقة هذا الآخر بالمجتمع السعودي بشكل مباشر أو ضمني، ولعل من أهم المرجعيات المساعدة على انفتاح الروايات السعودية التحويلات الثقافية التي شهدتها السعودية من خلال انتاجاتها الإبداعية وغيرها.

إن أية ثقافة في تعبيرها عن الرؤى غالبا ما تنطبق من تمثيل ذاتها، ثم تنطلق منه إلى تمثيل الآخر؛ ف«لا تخلو ثقافة من الثقافات من تمثيل للذات أو للآخر، فالتمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا لما يسميه بول ريكور بـ«الهوية السردية» للجماعة، أن تمثّل بالمعنى المسرحي يعني أن تتقمص الدور وتتصدّر المشهد وتفرض حضورك على الآخرين، وأن تمثّل بالمعنى النيابي هو أن تتحمّل مسؤولية النطق



## أفريقيا في هذه الدراسة

المقصود بأفريقيا عند إطلاقها تلك القارة التي تبلغ مساحتها (30.2 مليون كيلومتر مربع)، وتعدّ «ثاني قارات العالم من حيث الحجم»<sup>5</sup>، التي يبلغ عدد سكانها مليار نسمة وفقاً لتقديرات 2009، وتتكون من 61 إقليماً، و 54 دولة، وتحدّ القارة من الشمال البحر المتوسط، ومن الشمال الشرقي تحدها قناة السويس والبحر الأحمر، ومن الجنوب الشرقي والشرق المحيط الهندي، ومن الغرب المحيط الأطلسي<sup>6</sup>.

وتشتمل هذه القارة على مجموعة أعراق، بناءً على ذلك يمكن تقسيم هذه القارة نظراً للتقسيم الذي يعتبر الصحراء الكبرى حداً فاصلاً «إلى قسمين مختلفين كل الاختلاف؛ قسم يقع شمالها ويسمّون (أفريقيا العربية الإسلامية)، وآخر يقع جنوبها ويسمّون (أفريقيا جنوب الصحراء - Africa South of the Sahara)»<sup>7</sup>، على أن المعنى بأفريقيا هنا هو هذا الأخير.

## تعريف موجز بنماذج من الروايات المختارة:

ستستعين الدراسة لإنجاز أهداف هذه الدراسة، وتصوير الوشم الأفريقي كما عكستها الروايات السعودية بثلاث روايات سعودية هي:

1. رواية ميمونة: للروائي محمود إبراهيم تراوري، صدرت عن منشورات دائرة الثقافة والإعلام سنة 2002م، طبعت بعد ذلك من دار مدى للنشر سنة 2007م.

صوّرت الرواية معاناة عائلة إفريقية ذاقت الأمرين في رحلتها من موطنها الأصلي، فاغتربت وهجرت خلاصاً مما تعيشه من ظلم واستبداد المستعمر من جانب، ورغبة في مجاورة بيت الله الحرام من جانب آخر.

2. رواية فخاخ الرائحة: صدرت للروائي يوسف المحميد عن دار رياض الريس للكتب والنشر،

والطبعة الثانية من الدار نفسها سنة 2006م، وقد تُرجمت الرواية إلى اللغة الإنكليزية والفرنسية؛ جاء عنوانها في اللغة الإنكليزية تحت مسمى (Wolves of the Crescent Moon) أصدرها دار (Penguin Books) للمترجم أنتوني كالديبانك (Anthony Calderbank)، في 18 ديسمبر 2007<sup>9</sup>، بينما أتت الترجمة الفرنسية بعنوان (Loin de cet enfer) يقابلها في العربية (بعيدا عن هذا الجحيم) ترجمها إيمانويل فارليت (Emmanuel Varlet) ونشرها (Actes Sud edition)، في 27 يونيو 2007<sup>10</sup>.

حشدت الرواية مجموعة من الشخصيات التي عانت من عقد حياتية مختلفة، لكن توحدت همومها - تقريباً - في نقص أو تشويه في خلقها لغير عامل طبيعي، فطراد مقطوع الأذن، وناصر مفقوء العين، والعم توفيق رقيق أسود مخصي؛ فالروائي بذلك «يقيم تواشجاً وتواصلًا بين المنفيين، وتسلطاً متتابعًا ومتآزرًا من عالمهم الذي يغتالهم ليستعبدهم، وينفيهم ليبراً من الالتصاق بنفيهم»<sup>11</sup>.

3. رواية سماء فوق أفريقيا: رواية «سماء فوق أفريقيا» لعلي الشدوي، وقد طبعت الرواية مرتين عن دار طوى للنشر، الطبعة الأولى سنة 2007، والثانية سنة 2013.

وتدور أحداث الرواية عن مسافر أبيض البشرة متجهاً إلى مدينة (بليلة) الجيبوتية، أغدق في وصف كل ما تقع عليه عيناه في رحلته تلك، تقاسيم وجوه الناس، همومهم، ملامحهم، المدينة وأشكال الثقافات والعادات، الفن والوشم، المساكن، الأسواق، التجمّعات، والطقوس الدينية، من غير أن يضنّ بإيجاد تفسيرات وتحليلات لما يقع عليه قلمه في كل ظاهرة من هذه الظواهر.



### في مفهوم الوشم والشلخ

لعل من الأجدر الابتداء بتحديد إطار مفهوم الوشم وما قد يشاركه في الدلالة في مدونات الدراسة كـ «الشلخ» وغيره مما كان ممارساً لدى الأقاركة بإضفاء دلالات خاصة عليها.

لقد أتى المفهوم اللغوي لكلمة الوشم بأنه: العلامات التي تظهر بإحداث التئؤ في الجلد، أو التأثير فيه بالنقش أو الغرز بإبرة ونحوها<sup>12</sup>، قال (ابن دريد): «الوشم شيء كانت النساء تعمله في الجاهلية يغرزن أيديهن بالإبر ثم يحشونها بالنيل أو النؤور»<sup>13</sup>.

وقد جاء مفهومه الاصطلاحي بأنه «عملية تتم على عضو أو أكثر من أعضاء الجسد الإنساني والحيواني بواسطة التلوين الثابت والتلوين القابل للامحاء، بواسطة الغرز في الوشم الثابت، والنقش والتخضب في الوشم القابل للامحاء»<sup>14</sup>.

يظهر هذا التعريف تنوع الوشم إلى نوعين؛ أحدهما ما يسعى إلى غرزه تحت الجلد بواسطة إبر

وأدوات أخرى، فيثبت تحت الجلد ما بقي صاحبه على وجه الأرض، وهذا النوع هو المراد من الوشم في هذه الدراسة؛ إذ إنه النوع الأكثر ممارسة في الثقافة الأفريقية وتاريخها. أما النوع الثاني فهو أقرب إلى الرسم بالحناء أو الأدوات الأخرى التي يمكن إزالتها بسهولة إذا رغب عنه صاحبه.

أما الشلخ فقد يكون من الصعوبة التماس تعريف صريح يمكن إسقاطه على الممارسة الأفريقية التي يُعنى بها: تلك «الخطوط المرسومة على الحدود من أثر القصد بالموس، ولا يشمل هذا المفهوم العلامات الموسومة على الجباه، أو العلامات الناتجة عن الكي بالنار أو بعض المواد المحرقة على الوجه»<sup>15</sup>، فلم تع الثقافة العربية هذه الممارسة الأفريقية، وإن كانت ثمة مراجع عربية أطلقت على هذه الممارسة «الشلخ»، على أنها قد يُعنى بها شلخ اللحم، وهو «شق بالطول والعرض، وشلخه بالسيف هبره»<sup>16</sup>، والهبر بالسيف (قطع في الشيء وتقطع)<sup>17</sup>، «قال الصّاعاني: هو اسم من هبر، أي قطع»<sup>18</sup>، «ويقال هبره من اللحم هبرة قطع له قطعة وهبره بالسيف قطعه به»<sup>19</sup>.



فسواء أكان الشلخ نبراً بالسيف أو هبلاً به، فقد يمكن الحكم على إصابة استخدام الكلمة، وانطباق دلالتها على المفهوم الذي يراد سحبه على الكلمة؛ ذلك أن الممارسة الأفريقية التي يطلق عليها «الشلخ» تؤدي إلى قطع في جلد إنسان من أي موضع من مواضع في جسمه، وهذا القطع قد يكون بالطول أو العرض أو بهما معاً، بأداة قطع حادة كالسيف، ينتج عنه بعد التئامه تنوء أو بروز في الجرح أو حافته.

### حضور الوشم الأفريقي في الروايات السعودية

من الروايات التي ورد فيها الوشم رواية «سماء فوق أفريقيا»، ولم يُسع فيها إلى عكس الوشم كظاهرة ثقافية أفريقية قديمة، أو باعتبارها إحدى التقاليد الأفريقية الموغلة في القدم، والتي كانت تمارس باعتبارها انعكاساً للرؤى الطبيعية لما كان يشاهده الأفريقي حوله، هذا باعتبار الوشم من الموروثات الشعبية القديمة التي تداولتها المجتمعات على مر السنين، وجزءاً من حياة الناس اليومية، بل عكست الرواية ظاهرة الوشم كظاهرة خاصة بعصابات وتنظيمات خاصة، وهذا ما تؤكد التاويلات التي انطلقت منها الرواية:

«كل من تحدثت معهم عن هذه الوشوم، يؤلقون عنها حكايات بطريقتهم الخاصة، لكن الروايات التي وثقت فيها هي أن أغلب المشومين ينتمون إلى كوادز حزبية دنيا، وتنظيمات سرية، فعندما انهارت السلطة المركزية في الصومال، وقامت الحرب الأهلية تزايد اللاجنون، وبدؤوا يستخدمون الوشم والرسم للتعبير عن انتماءاتهم السياسية وإظهار العودة»<sup>20</sup>.

فاعتبرت الرواية الوشم وسيلة من وسائل إظهار الولاء لعصابات أو انتماءات حزبية، أو تنظيمات إجرامية، وهذا الذي تعكسه الرواية قد يكون جانباً من جوانب تسليط الضوء على تلك الممارسة حديثاً، وخاصة في مجتمع معين من المجتمعات الأفريقية المتعددة.

وإلى جانب الرؤية الحديثة التي انطلقت منها الرواية، فقد عكست كذلك بعض الممارسات التي تصاحب عملية الوشم، واستحضار بعض الوظائف التي تؤديها في هذا المجتمع:

«مثلما سمعت، ترسم هذه الوشوم والرسومات في حي بليلة وبأدوات بدائية: مسامير وأسياخ مديبة وحواف زنك مستعمل، أما الحبر فيحصلون عليه بحرق أحذيتهم، وخلط ما ينتج عن احتراقها ببولهم، ولكي يتجنبوا تحولها إلى جروح عميقة يقرؤون عليها بعض الطلاسـم العفـرية»<sup>21</sup>.

لعل من أبرز الوظائف التي تذكر للوشم الوظيفة السحرية، والتي قد تتمثل في مستويات، كحماية الإنسان من روح القتل، وفي اعتباره تعويذة ورقية تجلب المنافع وتدفع عن الإنسان العين الشريرة<sup>22</sup>، ولعل مما يساند الوشم على تأدية هذه الوظيفة غالباً الطلاسـم التي تصاحب إنجاز هذه الممارسة، فليس مقتصرًا على حمايتها من الجروح فقط - كما تؤولها الرواية -، وإنما تشملها وغيرها مما ارتبط بها من المعتقدات منها الحماية من الشر وضرره.

وقد استحضرت الرواية أشكال بعض هذه الوشوم بالوصف:

«فهناك المزيد من الأشكال، تحملها الأجساد التي أحاطت بي: رجل في أواخر العقد الرابع من العمر وشم على ذراعه أفعى منطوية على ذاتها، وآخر وشم نجمتين على كفه اليمنى، وثالث وشم على ذراعه شبكة يحملها طائر، ورابع وشم عينا على جبهته، أما الوشم الذي أذى عيني أكثر من غيره فهو أذن رسمت بدلاً من أذن مقطوعة»<sup>23</sup>.

ليس الغرض الأساسي هنا تقديم تأويل يعتبر الأصوب من جميع جوانبه لهذه الوشوم المستحضرة، وإنما السعي للوقوف على الوظيفة التي تؤديها الوشوم في حياة مجتمعاتها، والفلسفة المؤطرة للرسالة المشفرة التي تحملها في طياتها؛ فالحقيقة أن «الوشم واحد، والتأويلات لا تحصى، كأنه كتابة تتولد معانيها بتعدد قراءاتها وليس بالضرورة أن تلتقي تلك التأويلات مع قصد صاحب الوشم، تمامًا كما أنه من الحتمي أن لا تلتقي قراءة نص إبداعي ما مع مقاصد صاحبه»<sup>24</sup>.

فقد يتضمن هذا الوصف للوشوم وظائف متعددة: سحرية، أو دينية، أو اجتماعية أو تزيينية، لكن تركيز الرواية على الوشم الأخير: «أما الوشم الذي أذى عيني أكثر من غيره فهو أذن رسمت بدلاً من أذن مقطوعة»<sup>25</sup>، قد يعكس تصوير الأبعاد النفسية التي قد يحملها الوشم كوظيفة إضافية ذات مرام أبعد مما قد تؤديها الوظائف الأخرى المذكورة، ويؤيد السياق الذي استحضرت فيه الرواية هذا الوشم ماهية هذه الوظيفة النفسية؛ حيث أدت هذه الوشوم إلى اعتبارها دوافع محفزة لحاملها بإظهار منطويات عقدهم النفسية في القتل والنهب والاعتصاب في المجتمع، يضاف إلى ذلك أن الرواية قد وضع هذا الوشم في تأويله ومتعلقاته في السياق النفسي من حيث إن المتلقي وهو الملاحظ القارئ للوشم «بعين المشمئز والمشفق، أبعدني فراغ الأذن عن حقيقة الأجساد البشرية، وأدخلني فخ الوهم الفارغ بوجود الأشياء بعد زوالها»<sup>26</sup>، لذا فإن هذا الوشم وإن لم يتقصد صاحبه لتأدية هذه الوظيفة

العميقة في نفس ملاحظ وشمه إلا أنه قد أدى تلك الوظيفة في نفس المتلقي.

أما الشلوخ فيتجلى استحضارها في رواية ميمونة باعتبارها رمزاً تعريفيًا يختص كل قبيلة ومجموعة أفريقية بشكل معين، يستعان به في التعرف على هويات الأفراد وانتماءاتها العرقية و الدينية:

«في أمكنتنا تحدد خطوط وشلوخ على الوجوه ديانات الناس. مضوا بجوارنا مملوئين بالشتائم تجاهلناهم حتى اختفوا في ظلام الغابة والنهر الذي يبنون قراهم على ضفافه»<sup>27</sup>.

«المهم أنني بعد أيام وصلت منطقة الحصاحيصا، عشت أكثر من شهر هناك، تعرفت إلى أناس كثيرين، هوامل وبعضهم موسوم في ظهره أو رقبته»<sup>28</sup>.

تتجاذب الشلوخ لدى القبائل الأفريقية أهدافاً وظيفية متعددة، لعل من أبرزها الوظيفة الاجتماعية، والتي تتمثل في أنها «شعار رئيسي تعرفه القبائل البدوية التي تعيش في العصر الحاضر، يتمثل في طريقة معينة في تصفيف شعورهم، وفي كثير من أنحاء العالم، وبصفة خاصة في أفريقيا، يكون شعار القبيلة وشماً أو «شلخاً» يحضر في عضو من أعضاء الإنسان»<sup>29</sup>، وإلى هذه الرؤية سعت الرواية في تأويل هذه الشلوخ باعتبارها رمزاً.

فالشلخ يكون مفروضاً على أفراد بعض القبائل الأفريقية؛ لتمييزهم عن غيرهم. بل عد ذلك «بطاقة» المرء في القرون الماضية في القارة، ولا زالت بعضها متمسكة بها إلى الوقت الحاضر؛ أمثال قبائل الهوسا، والزرما، وموسي، واليوربا، وأشنتي<sup>30</sup>. وبذلك يمكن الحكم بأنه يتناقض الوشم والشلخ مع المفهوم المعتاد له؛ فالوشم الذي يستعمله الأفريقي ليس وشماً بالمعنى المتعارف عليه لدى القبائل العربية أو لدى الغرب اليوم، وإنما هو علامات ورموز في الجسد تؤدي وظائف متعددة.

إن تلك الخدوش والوشوم التي تظهر على الأفريقي، تمثل في مجملها رموزاً وعلامات، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنها: «لغة تواصلية بين أفراد قبائل وسط إفريقيا، فكل علامة لها دلالتها اللغوية،



إلى إنجاز هذا الفن الذي يوازيه شعائر وطقوس دينية تعكس صورة معتقده في فنه، في قالب فردي واجتماعي في الآن نفسه.

### الخاتمة

يخلص البحث في نهاية هذه النقطة إلى أنه قد عني بالحديث عن الوشم والشلخ، وكل منهما من الممارسات الموغلة في القدم في الثقافة الأفريقية التي تصاحبها طقوس وشعائر دينية، تؤدي بها وظائف متعددة.

أما الوشم فقد تجلّى في رواية «سماء فوق أفريقيا» كظاهرة ثقافية مغلقة خاصة بالعصابات الخاصة والتنظيمات الإجرامية، وهي بذلك تكون ذات وظيفة نفسية - كما يرى الباحث -، وذلك بالاستناد إلى سياق حضورها في الرواية وتأويلها فيها، فعكس الوشم الوظيفة النفسية التي تكشف عن الإحساس الداخلي للفرد من حيث استعاضة الوشم بالعضو الإنساني.

وأظهرت رواية «ميمونة» ورواية «فخاخ الرائحة» الوظيفة الاجتماعية لظاهرة الشلخ؛ إذ تُعد القبيلة الأفريقية أن وشم أو شلخ شكل معين في موضع معين من الجسم بمثابة هوية أفرادها، بذلك عدّ الباحث الظاهرتين خطاباً تعبيرياً يأتي محملاً بقيم فنية جمالية، تعكس روح الجماعة والبيئة التي أضافت المعنى لهذا الرمز. ليدلّ على مفهوم يتبادر إلى الأذهان عند رؤيته، وهذا من جانب كونه تعبيراً جماعياً عن معنى معين، كما تعكس فرادة القدرة الإبداعية للفنان من جانب آخر، وهذا من جانب كونه فناً يتميز بذاتية مبدعه.

وبما أن مسألة الكتابة المنظّمة لا يطرح في مثل تلك المجتمعات، فظهور علامة الحرف ينطوي في الواقع على تحوّل جذري في رؤية العالم، والرمز عند البدائيين يعبر عن نفسه داخل الشكل الخطّي للتطور وليس داخل الشكل الخطّي لأجدة ما، إن شئنا الحديث عن كتابة ما، فيجب الحديث عن كتابة الوشم، والأقنعة، والتماثيل، والجدرانيات الصخرية، تتكلم بنفسها وتتحدث عن ماهيتها<sup>31</sup>، فإن غياب الكتابة الفعلية في حياة هؤلاء البدائيين يؤدي إلى أن يستشري توظيف مثل هذه الرموز في أوساطهم كوسيلة بديلة للتعبير في قالب فني متميز.

لذلك فإن الوشم والشلخ في المقام الأول فنّ تعبيريّ يأتي محملاً بقيم فنية جمالية تعكس فرادة القدرة الإبداعية للفنان، وهذا من جانب كونه فناً يتميز بذاتية مبدعه، كما يأتي محملاً بقيم تعبيرية تعكس روح الجماعة والبيئة التي أضافت المعنى لهذا الرمز. ليدلّ على مفهوم يتبادر إلى الأذهان عند رؤيته، وهذا من جانب كونه تعبيراً جماعياً عن معنى معين.

فيعدّ الوشم في نسقه الأفريقي خطاباً فنياً من جانب، وخطاباً تعبيرياً قُبلياً منغلّقاً، يتخذ أفراد القبيلة كوسيلة لإحداث التواصل، تغني رؤيته عن مزيد استيضاح معانيها وشفرة رموزها لدى أفراد القبيلة، فيمكن اعتبار ممارسة عملية الوشم أو الشلخ ابتداء على أساس أنه عمل فني، لا تقل فنيته عن تلك التي يمارسها الفنان التشكيلي والرسام والنحات في المجتمع الأفريقي في تصوير تفاعلي بين ذاته وموضوعه الذي يرتبط ارتباطاً شديداً برؤاه للكون، فلذلك يسعى

العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004م، ص 16.

4. ينظر: المرجع السابق، ص 17 - 18.

5. إسماعيل، حلمي محروس، تاريخ إفريقيا الحديث والمعاصر من الكشوف الجغرافية إلى قيام منظمة الوحدة الإفريقية، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية، مصر، 2004م، ص 4.

6. ينظر: باري، محمد فاضل علي. كريدية، سعيد إبراهيم، المسلمون في غرب إفريقيا: تاريخ وحضارة،

1. عبد الفتاح كيليطو، مسألة القراءة ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993م، ص 190.

2. ينظر: الغدامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010م، ص 73-75.

3. كاظم، نادر، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل



## الزيتونة شجرة الحياة: دراسة تحليلية لحضورها الرمزي والوظيفي في عادات الموت والعدّة بجزيرة جربة

أ. عماد بن صالح - كاتب من تونس

إنّ الموت باعتباره انتقالاً من الزمن النسبي إلى الزمن المطلق قد عرفته الإنسانية وتعايشت معه في كلّ زمان ومكان، فلا وجود لأمة لم يطرق بابها ولم تكتو بنا فراق الأحبة. فهو يخلف حزناً عميقاً ولوعة كبرى ويكشف عن حيرة الإنسان وعجزه أمام القدر. فتلك هي «طبيعة الحياة، خلق، فولادة وشباب، فكهولة وشيخوخة فموت»<sup>1</sup>. ذلك أنّ الحياة تستوجب الموت وإذا كان هناك فرحة بال ميلاد، كان هناك حتماً حزن بالفناء. على اختلافها في الزمان والمكان، فقد عرفت كلّ الثقافات أشكالاً متعدّدة وطقوساً متنوّعة وممارسات مختلفة تجمع على ضعفها وتقرب بعجزها أمام هذا المصير المحتوم (صورة عدد 1). وقد عبّرت كلّ الثقافات عن حرقتها ولوعتها قولاً وفعلًا وممارسة ممّا شكّل مادة ثريّة للبحث تناولتها مختلف الاختصاصات بالدراسة والتمحيص<sup>2</sup>. فأخضعتها إلى المنهج العلمي لتحليل مضامينها وفق مقاربات متعدّدة، فبيّنت كيفية تعامل مختلف المجتمعات والطوائف مع الموت والموق. غير أنّه إذا كان

الموت هو بداية النهاية بالنسبة للشخص المتوفى، فإنّه نقطة بداية لسلسلة من الطقوس والممارسات لدى عائلة المتوفى وخاصة لدى الأرملة.

تتميّز عادات وطقوس الموت بهيمنة النساء على جلّ فتراتها ومراسمها. فمنذ سكرات الموت ولحظاتها الأولى، تلعب المرأة دوراً مهماً في الإعلان على الفاجعة سلوكاً وفعلاً وقولاً. فتعمل على إظهار حزنها المطبق بشقّى الوسائل، كالحرص على ارتداء ثياب سوداء داكنة طويلة المآتم والجنوح إلى الصياح والعويل والندب<sup>3</sup>. وبقدر بسيط نفوذها على المآتم داخل المنزل، بقدر إقصائها عن موكب الجنائز لاحقاً. ذلك أنّ الأعراف الاجتماعية تأبى مرافقة النساء لموكب الجنائز وتنكر عليهنّ التحوّل إلى المقبرة ومتابعة مراسم الدفن عن قرب. يبدو أنّ هذا المنع يستند إلى تعاليم الدين الإسلامي الذي أكد على ضرورة ملازمتهم منزل المتوفى. فبعد إلقاء النظرة الأخيرة لوداع المتوفى، تلزمهم الضوابط الاجتماعية بملازمة المكان فلا يتخطّين عتبة المنزل ولا يبارحن المقام. فما إن يحمل النعش على الأكتاف للتوجّه إلى المقبرة، حتى تتنافس في الصياح والندب واللطم. يظلّ صدى صياحهنّ المولول وعويلهنّ المفزع يتابع سير الجنائز إلى آخر رمق، فيكسّر صمت الرجال ويضفي قتامة خاصة على المشهد.

لقد اجتهد الفقهاء لتفسير دواعي هذا الحرمان، فأرجعوا ذلك إلى منع الاختلاط في الفضاءات العامة، خاصة أثناء المناسبات الحزينة حيث العيون الدامعة والقلوب الملتاعة. بينما أدعى فريق آخر من الفقهاء أنّ مردّد هذا المنع هو عدم انضباط النساء قلّة صبرهنّ وردودهنّ الانفعالية وانسياقهنّ وراء العواطف الجياشة. وهو ما من شأنه أن يفضي إلى ارباك موكب الجنائز وتعطيل مراسم الدفن، والحال أنّ إكرام الميت يقتضي الإسراع في دفنه. على أهميته، إلّا أنّنا لا نشاطر هذا الرأي الأخير، فنرى أنّ التأويل الأول أقوى حجّة وأكثر إقناعاً. ذلك أنّ هذا الإقصاء لم يكن بغريب ولا بجديد، فلا يعدو أن يكون إلتئمة لبقية الممنوعات المسطرة على المرأة. فباستثناء أنّ المقبرة فضاء عام، ورد هذا الحكم متناغماً مع إقصائها منه ومنسجماً مع روح التشريع

الذي يدعو المرأة إلى ملازمة بيتها وينكر عليها اقتحام معترك الحياة. وبناء على ما تقدّم، نعتبر أنّ لا دخل للعواطف ولا للأحزان في هذا المنع. لأنّ الإنسان سواء كان ذكراً أم أنثى يتألم لمجرد فقدان حيوان أليف، فما بالنال ما يصاب في إنسان قريب وعزيز على قلبه!

رغم أنّ هذا الإقصاء الجائر قد حرّمها من مرافقة أعزّاء أقرب الناس إليها إلى مثوالم الأخير، فسرعان ما تستعيد المرأة بسط نفوذها من جديد على مجريات الأحداث خلال المآتم. فنجدها قد أحكمت قبضتها مجدداً على مختلف طقوس ما بعد الموت والدفن، بداية من «الفرق» وهو يصادف اليوم الثالث للوفاة ونفس يوم انطلاق عنة الأرملة. رغم ديمومتها فإنّ دورة الحياة في جزيرة جربة، تأبى إلّا أن تحطّ الرحال في ظلّ زيتونة وارفّة أغصانها تعانق السماء في زرقتها حيث تسافر الروح إلى أعلى من حيث أتت وتعود إلى خالقها. للزيتونة في مسار الحياة فصل في علاقة وثيقة بالموت. وهذا الفصل لا ينقطع بدوره عن دورة الحياة في الجزيرة، فهي مناسبة اجتماعية لها عادات وطقوس شديدة الارتباط بالزيتونة. لا يخلو الموت من عادات وتقاليدها بعضها مشترك وبعضها الآخر محليّ. من ذلك أنّ أهل المتوفى في جربة يتملّكهم حزن مطبق فيعرضون عن إعداد الطعام لمدة ثلاثة أيام يمتنعون خلالها عن إشعال النار في منزل المتوفى اعتقاداً منهم بأنّها تلحق به الأذى في قبره<sup>4</sup>. فيتكفّل الأقارب والجيران بإطعامهم طيلة هذه المدة، وهذا شكل من أشكال التكافل والتضامن الاجتماعي في مجتمع جزيريّ تحكمه الأعراف الأصيلة.

ما هي مظاهر الحزن عند الوفاة؟ ما هو دور المرأة فيها؟ كيف يتجلّى هذا الدور ولماذا؟ ما هو موقع أرملة المتوفى من كلّ هذا؟ كيف تعبّر عن حزنها؟ ما هي طبيعة التزاماتها الاجتماعية؟ هل هي دائمة أم ظرفية؟ ما هي الأبعاد الدلالية للطقوس المصاحبة لذلك؟ ما سرّ الماء وشجرة الزيتون في المشهد الأخير من الحزن؟ وما هي أبعادهما الدلالية؟

من المشترك أنّه عندما يموت الزوج تمرّ الأرملة وجوباً بمرحلة العنة والتي عرفها الفقهاء على أنّها «فترة تربّص إلزامية واجبة على كلّ امرأة فقدت

زوجها بوفاة أو بطلاق، تكون بعد انقضائها المرأة حرة في أن تتزوج من جديد»<sup>5</sup>. وقد حدد الشرع عدة الأرملة بأربعة أشهر وعشرة أيام استناداً على الآية الكريمة «والذين يتوفون منكم ويذرون أزواجاً يتريصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشراً»<sup>6</sup>. يتفق الفقهاء أن الهدف من ذلك هو احترام روح الزوج المتوفى من ناحية ولبيان براءة الرحم من ناحية أخرى<sup>7</sup>. ذلك أن الإسلام قد حرص كل الحرص على عدم اختلاط الأنساب. وتتميز هذه الفترة بتراكم العادات والطقوس وتعدد المسؤوليات على كاهل الأرملة والتي سنتولى دراستها واقتضاء أثرها في منظومة العادات والتقاليد عبر تتبع مرحلتها الأساسيتين في جزيرة جربة، هما تبعاً مرحلة دخول الأرملة في العدة إلى حين خروجها منها وعودتها إلى عالم الأحياء.

### مرحلة الدخول في العدة

في ظل حزن عميق يسود عائلة الزوج المتوفى، تدخل الأرملة في مرحلة العدة ابتداء من اليوم الثالث أي مباشرة بعد الفرق. لئن تميز هذا اليوم بتجدد نسق الحياة لدى بقية أفراد العائلة من ذلك دعوة العائلة والأقارب على مأدبة عشاء تلي «الختمة» ترخماً على روح المتوفى، فإنه يرهق كاهل الأرملة بأعباء ثقيلة من الواجبات الدينية والالتزامات الاجتماعية. فمع غروب شمس هذا اليوم، تدخل الأرملة رسمياً في مرحلة العدة أو ما يطلق عليه محلياً اسم «ربطان العدة». تتسم هذه المرحلة الحساسة بتراكم الطقوس الدقيقة التي تسودها القتامة ويغلب عليها التشاؤم في ظل اعتقادات قديمة موحية بالشر وبالخطر المحدق<sup>8</sup>، بل وفي غالب الأحيان بالموت<sup>9</sup>. ذلك أن الأرملة تغمض عينيها وتلفها بعصاة من القماش الأبيض كامل الليل (صورة عدد 7) ولا تنزعها إلا صباحاً. وتتواصل هذه العادة تقليدياً كامل فترة العدة، بينما تم اختصارها حديثاً في العشرة أيام الأولى والعشرة أيام الأخيرة قبل تقليصها من جديد إلى ثلاثة أيام في البداية وفي النهاية.

بعد قضاء ليلة كاملة معصوبة العينين، تنتظر الأرملة بزوغ الشمس بفارغ الصبر لكي تنزع عصابتها وتلتحق بعالم الأحياء. ويتسم نزع العصاة كل صباح بتقليد عميق المعاني، فما إن تستيقظ من النوم حتى تبادر بفك العصاة ونزعها ثم فتح عينيها في إناء ماء. وهو تقليد مشترك وجدناه في كافة جهات الجزيرة، ربما يعنى التخلص من النحس والشر الذي علق بها أثناء رحلتها الليلية في عالم الأموات. فالماء وحده القادر على استيعاب هذه الطاقات السلبية للأرملة. ثم تغادر غرفتها بصمت دون أن تحدد النظر في أي شيء. وحالما تصل إلى فناء «الحوش»، ترفع رأسها للسماء لتحقق ملياً في الشمس البازغة وكأنها تستلهم الصبر والسلوان من نورها ودفئها. وعليه يمكن أن نستخلص أن «ربطان العدة» هو تعبير في محله لعملية ملموسة، وهي ربط العينين بعصاة قصد الامتناع عن النظر في الليل مع واجب الانتباه والحيطة خلال كامل النهار. لا شك أن عملية حجب العينين بعصاة بيضاء تدل على الاعتكاف والعزلة عن العالم الدنيوي، خاصة وأنه يسود الاعتقاد أن الأرملة تلتحق بزوجها في عالم الأموات كل ليلة. فتؤنس وحدته وترافقه في رحلته الصعبة إلى مستقره الأخير.

وبناء على ذلك، فعلى الأرملة تحمّل مسؤولية ثقيلة وذلك بالقيام بمهام شاقة وواجبات مضنية طيلة فترة العدة. تتمثل خاصة في ملازمة بيتها والتفرغ قصد الانعزال عن العالم الخارجي والاعتكاف ليلا بمخدعها ليقع التواصل مع العالم الآخر. وبعد كل ليلة تقضيها الأرملة مع عالم الأموات، تعود كل صباح إلى عالم الأحياء. لا شك أن هذه الرحلة اليومية بين عالم الأحياء وعالم الأموات تزيد من معاناة الأرملة وتضاعف من أزمته الوجودية مما يعرضها إلى أعماق حالات الاكتئاب النفسي<sup>10</sup>. وتقترب هذه العودة بنور الشمس الوهاج وأشعتها الدافئة فتأخذ صبغة الولادة من جديد. وشيئاً فشيئاً تتأكد فكرة الولادة والانبعاث بتراكم الرموز الموحية، فالماء كما نعلم رمز الحياة والتجدد<sup>11</sup> والبيضة رمز الخصوبة والولادة. أما الشمس التي تشرق كل صباح لتنير الكون وتبعث الحرارة بتوهجها





### مرحلة الخروج من العدة

يتواصل نسق الحياة يبطئ لدى الأرملة طيلة فترة العدة، فتمر الأيام رتيبة كئيبة مثقلة بالأحزان والأوجاع إلى أن يحل الأجل الشرعي لانتهاى العدة فتتغير معه الأمور نسبياً. قبيل انتهاء العدة، أو ما اصطلح على تسميته محلياً «رميان العدة»، تذهن الأرملة إلى جملة من العادات والتقاليد المتعاقبة والتي تحمل في طياتها بعثاً جديداً وبشائر نور وأمل لاستعادة الحياة بعين دامعة. وتتميز هذه المراسم بثرائها وسرعة أحداثها المتتالية تبعاً لقصر مدتها الزمنية. فرغم كونها لا تدوم أكثر من يوم وليلة، إلا أن جل أحداثها إن لم نقل كلها مشحونة بالمعاني والرموز متكاملة فيما بينها وفي انسجام كلي مع الحدث الجلل.

ذلك أن مجموع المعطيات التي جادت بها علينا المقابلات التي أجريناها مؤخراً أثناء العمل الميداني في جزيرة جربة تفيد أن مراسم انتهاء العدة تنقسم تقليدياً إلى ثلاثة أنواع. فمنها ما هو خاص بالطهارة والنقاء ومنها ما هو خاص بالقوت والغذاء ومنها ما هو خاص بخلع العصابة واستعادة النظر بصورة نهائية. على اختلافها في الزمان والمكان، فكل هذه الطقوس والعادات المتوارثة عن الأجداد تدور في فلك الحياة وتنبئ بولادة جديدة وخلق والبعث. لعل أهم ما يميز هذه الممارسات والطقوس هو ثراء حقلها الرمزي ودلالاتها الخصبة وأفاقها الواعدة.

فتدب الحياة طيلة يوم كامل قبل أن تميل إلى الغروب وتختفي مجدداً في عالم الأموات. تلك هي مسيرتها وذلك هو مسلكها، فهي رمز للتور والوضاء ومنبع الدفع والحياة. كما أن دورتها اليومية تمثل فضلاً عن تناوب الليل والنهار، ترمز كذلك إلى الحياة في ديمومتها من خلال ثنائية الحياة فالمت فثم البعث من جديد<sup>12</sup>.

تعيش الأرملة طيلة تلك الفترة نوعاً من الثنائية الخطيرة التي تحمل في طياتها الشر الكثير للآخرين. لا شك أن هذه الرحلة اليومية بين هذين العالمين لا تخلو من المخاطر فتجعل الأرملة تعيش في نوع من الحرج وحالة من التذبذب وعدم الاستقرار شبيهة بما يعرفها زوجها المتوفى في قبره. لذلك يسود الاعتقاد في كافة أرجاء الجزيرة أن الأرملة مصدر شرور وهو ما يستوجب الحرص على تفاديها، كما يجب عليها أن تغضّ البصر وتجنب الآخرين قدر الامكان. إضافة إلى ذلك، تتحقل الأرملة عدة أعباء اجتماعية أخرى، من ذلك منعها من المبيت خارج منزلها والزامها بالترقد في الحياة بالإعراض عن كافة مظاهر الزينة كالعطر والمصوغ واللباس الفاخر كما تدعى للتشك بتعمد اختيار الملابس الرثة ذات الألوان الداكنة. وكل فترة انتقال له نهاية كماله بداية، لذلك التبهت الجذات إلى نهاية فترة العدة بإقرار جملة من الإجراءات لكي تمر بسلام على الأرملة وعلى بقية أفراد العائلة كما على الآخرين.



الزملة تقدم صحن الحمصة يوم رفع العدة

إلى أن استعاد خاتمه من جوف سمكة<sup>15</sup>. لا شك أن هذه الاحالة على السجل الديني ولاسيما التراث اليهودي تثير التساؤلات عن سر هذا التوجه. نعتقد أن الإجابة تكمن في الخصوصية الحضارية لجزيرة جربة، ذلك أن موقعها الجغرافي والبساط تضاريسها قد جعلها قبلة للوافدين من كل حذب وصوب عبر مختلف الفترات التاريخية. ولذا نرى أن من أقدم الوافدين عليها الجالية اليهودية إرتهديم هيكل سليمان عليه السلام وتشتملهم في الأرض منذ القرن السادس قبل الميلاد<sup>16</sup>. ومنذ ذلك الحين واليهود يعيشون بأمان في جزيرة جربة وفي السجام تام مع أهلها. وبناء على ما تقدم فلا غرابة إذن أن يتأقروا بهذا، فقلبك هي مسيرة الحضارة الإنسانية على مر العصور<sup>17</sup>.

### (3) مراسم خلع العصا واستعادة الإبصار:

عكس مراسم الطهارة والغذاء، فإن مراسم نزع العصا تكون فجر اليوم الموالي. وبها توضع نقطة نهاية لفترة طالما أرقت الأرامل وحطت كثيرا من معنوياتهن. ويعبر عنها محليا بلفظ «رميان العدة»، وهي كلمة بليغة وجد معبرة توحى بالتخلص من الحمل الثقيل بعد معاناة استمرت لأربعة أشهر وعشرة أيام. قبل فجر اليوم الموالي تستيقظ الأرملة باكرا بينما الكل نيام، وتقودها مساعدها وهي لا تزال معصبة العينين إلى شجرة زيتون معمرة تم اختيارها بعناية فائقة من طرف كبار العائلة. فتجلس الأرملة تحتها وهي لا تزال معصبة العينين في انتظار اللحظة الحاسمة. وما إن يلوح قرص الشمس في الأفق، حتى تبادر المساعدة إلى فك العصا ونزعها عن وجه الأرملة للمرة الأخيرة.

### (1) مراسم الطهارة:

في مجتمع جزيري مهوس بقواعد النظافة، كما تقتضيه مبادئ المذهب الإباضي، من الطبيعي أن تبدأ نهاية العدة بمراسم الطهارة. فتعتمد الأرملة إلى الاغتسال للطهارة في نفس التوقيت الذي توفي فيه زوجها. ثم تلبس لباسا جديدا ناصع البياض، قبل أن تضع العصا على عينيها للمرة قبل الأخيرة. إثر ذلك تقبع كالعادة في ركنها بالنظار قدوم أفراد العائلة. ومما يجدر التذكير به، أن الأرملة تستعين يومها بإحدى الأرامل التي عاشت التجربة سابقا. فلا تبخل عليها بالنصح والإرشاد، وتكون لها خير سند لتجاوز هذه المحنة. وفي حركة رشيقة حبلى بالمعالي، تتوفى هذه الأخيرة دهن شعر الأرملة بزيت الزيتون وتسرحه وتخضب يديها بالحناء ولقهما بعناية في خرقة بيضاء<sup>18</sup>.

### (2) مراسم الغذاء:

قبل أن تغتسل تحرص الأرملة على إعداد كل لوازم طهي الغذاء. مباشرة بعد الغسل والتطهر وقبل الانصراف إلى وضع الحناء تتوفى الأرملة طبخ العشاء لجميع أفراد العائلة. وقد جرت العادة أن يكون الطبق المعد هو «محقة حازة بالعصبان والبيض المسلوق»، وللتذكير فهي نفس الأكلة المقدمة للضيوف عشية «الخمارة» إثر إتمام الجلوة ودخلة العريس<sup>14</sup>. وما إن يحل غروب شمس ذلك اليوم، حتى يحل ركب عائلة الزوج الفقيد. في صمت رهيب وفي أجواء تسودها الجدية، يتقدم الرجال تباعا إلى الأرملة بصحن فارغ. فتتوفى ماله بالغذاء مع «عصبانة وبيض مسلوقة» من وراء ستار قaille لكل واحد منهم: «عليك الأمان وخاتم سليمان». وهي جملة تتكرر مع كل متقدم من الرجال وكل زائر من الذكور للذلالة على انتهاء الشر بالتضاء العدة بسلام.

لعل في استلهاهم قصة سيدنا سليمان وخاتمه الذي وهبه له الله وأعطاه المقدرة على مخاطبة الحيوانات والتحكم في العواصف والرياح وقيادة الجن والشياطين، أكثر من عبرة. فرغم خسار الملك إثر ضياع الخاتم، فقد حافظ سيدنا سليمان على صبره وظل يهدي قومه

ثم تأذن لها بفتح عينيها والتأمل جيداً في نور الشمس البازغة تدريجياً. إثر ذلك تناولها ابريق ماء فاتر<sup>18</sup>، وتساعدها على غسل وجهها وأطرافها وهما تبسمان ثلاثة مرّات وتترخمان على روح الزوج المتوفّى.

وفي حركة رمزيّة حبلى بالمعاني، تقوم الأرملة الشابة بكسر ابريق الماء على جذع الزيتون إذا ما رامت الزواج من جديد. ولعمري فإنّ في ذلك تعبيراً ضمنياً صريحاً عن إرادتها الحرّة قطع علاقتها بعالم الأموات الذي طالما أرقّ ليلها وهزّ مضجعها. إنّه توق إلى الحرّية وإلى الحياة التي طالما حرمت منها وتكبّدت أحزانها ومآسيها. وهو ما جعلها تستجمع قواها للتعبّر بكلّ جرأة عن نيّتها في القطع مع الماضي بكلّ ما فيه من رتابة وقتامة وحرز. وما زوجها المتوفّى الذي استقرّ في قبره بصفة نهائية إلا جزء منه، لذلك فهي قد حسمت في الأمر بقرارها طيّ هذه الصفحة الحالكة السواد. وهو خيار جريء، لا يمكن أن يعكس إلا رباطة جأش وقوّة شخصيّة<sup>19</sup>.

ثمّ تقفل الأرملة عائدة إلى المنزل مسرعة بخطاها دون أن تنبس بكلمة وأن تلتفت أبداً. وهكذا تترك وراءها أحزانها وتتخلّص من عصابة عينيها البيضاء وغطاء رأسها، يسمّى محلياً «شملول»، على جذع شجرة الزيتون المبتلّ. فينسكب الماء الزلال على الجذع الضخم وتسيل قطراته العذبة لتسقي عروقا ظمأى طالما أنهكها الجفاف وأخذ منها العطش. فتستفيق من سباتها العميق وتسري فيها الحياة من جديد. وبناء على ما تقدّم، نلاحظ جلياً أنّ شجرة الزيتون ترمز إلى انتهاء الحزن وعودة المرأة إلى الحياة الطبيعيّة والخصوبة. فبانتهاؤها عدتها، تكون الأرملة قد أوفت بكلّ التزاماتها تجاه زوجها المتوفّى. وبالتالي يمكنها شرعاً وقانوناً أن تستأنف حياتها بالزواج مجدداً إذا ما ثبتت براءة الرحم.

لا شك أنّ أشجار الزيتون المنتشرة في كامل الفضاء الجغرافي لجزيرة جربة<sup>20</sup> تساهم بقدر وافر في نحت الشخصية الأساسيّة لأهلها. فهي ليست بالشجرة العاديّة التي نكتفي باستعمال ثمارها وزيتها في الغذاء والدواء والتجميل فحسب. ذلك أنّ للزيتونة قيمة اعتبارية كبرى عند كافّة أهل

الجزيرة. فعلاقتهم بها تتجاوز الجانب البراغمي وتنفذ إلى علاقة روحية ورمزيّة أعمق. فهي وبشكلها المستدير<sup>21</sup> وبخضرتها<sup>22</sup> الدائمة<sup>23</sup> تمثّل الحياة في ديمومتها. ذلك أنّها تلازم الإنسان الجربي وتتبعه في كامل دورة الحياة ومحطّاتها الكبرى بداية من الولادة فالختان فالزواج وصولاً إلى الموت<sup>24</sup>. كما ترمز شجرة الزيتون في عادات الموت والعدّة إلى تغيير الوضعيّة الاجتماعيّة للمرأة، من فتاة عزباء إلى امرأة متزوجة. ومن أرملة كانت في عصمة رجل، إلى امرأة كسائر النساء يمكنها إبرام عقد زواج جديد فتعود بذلك للنكاح والخصوبة والإنجاب<sup>25</sup>.

بعد الدراسة العميقة والتحليل المستفيض، نتبيّن إذن غياباً كلياً للنوّاحات<sup>26</sup> أو «لموظّفات الموت»<sup>27</sup> على حدّ تعبير الأستاذ محمد كرو، وذلك بفضل صرامة المذهب الإباضي المتغلغل في الجزيرة. كما أنّ عادات وطقوس الموت بجزيرة جربة ليست في قطيعة تامّة مع الحياة ولا في مفارقة مع شجرة الزيتون الرمز الخالد للحياة. فهي في مجملها طقوس مشحونة بالرموز ومثقلة بالدلالات، تفيض بمختلف معاني الحياة وبقيمها السامية. ولا أدلّ على ذلك من أنّ ديمومة الحياة لا تستقرّ بصفة كليّة إلا بانقضاء هذه الفترة الانتقاليّة من حياة الأرملة. فبانتهاؤها مراسم الخروج من العدّة، تطوي هذه الأخيرة آخر صفحة من هذه الصفحات القاتمة في حياتها وتنتهي بذلك الشرور وتزول مظاهر التطيّر وأوجه الشؤم والنحس<sup>28</sup>.

فبعد أداء هذه الزيارة الأخيرة لعالم الأموات في آخر ليلة من العدّة، تحرص الأرملة على طهارتها فتغتسل في بيتها ثم ترتدي لباساً جديداً أبيض تمهيداً لرجوعها النهائي إلى عالم الأحياء. وهو تقليد قديم مطابق لما جرى للزوج المتوفّى وهو مسجّى في بيته. فهو الآخر قد غسل وعطّر وكفّن بقماش أبيض قبيل تشييع الجنازة وإتمام مراسم الدفن. وهكذا تتراكم المؤشّرات والدلائل لتؤكد سلامة هذا الاستنتاج. فلانعتقد البتّة أنّ تطابق زمن اغتسال الأرملة مع زمن وفاة الزوج وصعود روحه إلى السماء قد كان محض صدفة. إنّما هو اختيار واع ومتعمّد لا يخلو من

## الخاتمة

لئن تميّزت منظومة العادات والتقاليد المتعلقة بالموت في جزيرة جربة بتعددّها وتكامليها وراثتها الرمزي والوظيفي، فإنّها دون شكّ تتجاوز تعاليم الدين الاسلامي. فهي أقدم منه بكثير، وتستمدّ جذورها العميقة من طقوس واعتقادات وثنية. فقد كان سائدا الاعتقاد في تواصل الأرواح وتناسخها في حياة أخرى تلي الموت، حيث يسافر إليها المتوفّي في رحلة عسيرة ليستقرّ بها نهائياً<sup>31</sup>. ولعلّ أهمّ ما يميّز هذه الرحلة هو طابعها الأزلي. ذلك أنّ امتدادها في الزمن إلى أجل غير معلوم قد جعل فترة الحزن لدى الأرامل أبدية في القديم. بل أنّ بعض الديانات قد اتّصفت بالمغالاة والقسوة في هذا المجال، حتّى أنّها كانت تحكم على زوجات الرجل المتوفّي بالموت. فيقع دفنهنّ معه في نفس اليوم وبفسّ الضريح وكأنّهنّ جزء لا يتجزأ من الأثاث الجنائزي<sup>32</sup>!

وقد سادت هذه الاعتقادات طويلاً مدمّرة حياة عشرات الآلاف من النساء، إلى أن جاء الدين الإسلامي وشرّع تعاليم جديدة اجتثّت العديد من المعتقدات البالية والمجحفة في حقّ المرأة. من ذلك إلغاؤه الحزن الأزلي وتحديد مدّة العدة بأربعة أشهر وعشرة أيام. ومن هنا تكتسب تعاليمه السمحة بعداً ثورياً من خلال تحديده لفترة الحزن من حيث الزمن. ففقدت بذلك صبغتها المطلقة وأضحت نسبية محدودة في الزمان وفي الأشخاص. وبذلك يكون الدين الاسلامي قد أنقذ المرأة من براثن الموت ومن عتمة القبور وقتامة حزن أبديّ جائر. ولم يكتفِ الاسلام بوضع حدّ لهذه الفظائع المرتكبة في حقّ المرأة، بل كرّمها ورفع من شأنها. فلم تعد مدينة للرجل في حياتها ولا من توابعه ترحل برحيله. إنّما اكتسبت إنسانيّتها وكرامتها، حتّى أنّ الرسول ﷺ قد أوصى خيراً بالنساء في خطبة الوداع حيث قال: «استوصوا بالنساء خيراً، فإنهنّ عندكم غوان»<sup>33</sup>.

رغم تناقضها الصارخ مع تعاليم الاسلام، فإنّ هذه الطقوس القديمة قد تحدّثت عامل الزمن فتواصل حضورها إلى اليوم. ذلك أنّها لم تندثر تماماً، إنّما تأقلمت مع هذا الواقع الجديد. وهو ما يفسّر امتدادها في الزمان

الحكمة والحصافة. إذ هو يعكس وعي الأجداد بثقل الحمل على الأرملة ومعاناتها طيلة فترة العدة. لذا أرادوا رفع الضيم عنها وإنصافها بانتشالها من عالم الأموات وإقحامها مجدداً في عالم الأحياء، خاصّة وهي واهبة الحياة.

كما أنّ مواظبة الأرملة على حمل عصابة بيضاء على عينيها طيلة ليالي العدة واغتسالها وارتدائها لثياب جديدة ناصعة البياض يوم انقضاء عدتها لا يخلو كذلك من رمزيّة الديمومة. ذلك أنّ تواتر اللون الأبيض وتكراره في العصابة والثياب الجديدة لم يكن أبداً مجرد مصادفة. لأنّ الأبيض كما هو معلوم يعي النور، وهو اللون الأكثر تداولاً في مختلف طقوس العبور. وهو ما قصده تماماً مؤرّخ الديانات الروماني «إلياد مرسيا» حين قال: «إنّ اللون الأبيض هو لون المرحلة الأولى، أي مرحلة مقاومة الموت. وهو كذلك اللون الذي يتخذّه الكائن القاصد لوجهة ما، وحين يصل إلى وجهته يبادر بتغييره»<sup>29</sup>. وما ارتداء الأرملة لثياب بيضاء ناصعة إلا امتداداً لهذا الإرث الحضاري وهذه القيم المشتركة بين عديد الشعوب. وكذلك هو الشأن لاستعمال الحناء في أهمّ المراحل الانتقالية في الحياة، كالولادة والختان والزواج فالموت.

تنفق في هذا الإطار كلّ الاتفاق مع الدراسات السابقة، ونندعم ما ذهب إليه الباحثة القديرة عزيزة بن تنفوس حين قالت «أنّ الحناء هي التحوّل بالمعنى الصحيح، لأنّ اللون لا يظهر إلّا من الغد. فالمتّ ينظر إلى لون الحنة في قبره ليتحوّل إلى العالم الآخر. والأرملة سوف تنظر بدورها في حنّتها لكي تعود من جديد إلى عالم الأحياء»<sup>30</sup>. كما أنّ الأرملة حريصة على صلة الرحم، فتستدعي عائلة الزوج المتوفّي يوم انتهاء العدة لتكرم وفادتهم بالطعام والشراب. تماماً كما هو معمول به يوم الفرق. أي نفس اليوم الذي انطلق فيه احتساب أجل العدة! ثمّ أنّ طبق الغداء المقدّم للضيوف «محمصة بالعصبان والبيض المسلوق»، هو نفسه الذي يقع إعداده يوم الزفاف قبيل الدخول واستهلاك الزواج وهو كذلك نفسه المقدّم للزائرين والمهتئين بالولادة في اليوم السابع!



ولا أصولها<sup>34</sup>. وهي الآن في تقهقر ولا نستغرب اندثارها مستقبلا نتيجة التحولات الحضارية العميقة التي تعرفها الجزيرة. فعلى غرار عديد العادات القديمة الأخرى يبدو أن طقوس العدة لن تصمد كثيرا أمام غول العولمة، وستؤول بدورها إلى السقوط في غياهب النسيان. وهو ما دعانا إلى دراستها وتوثيقها بغية فهم محتواها ومعانيها ونقل أثرها إلى الأجيال اللاحقة.

واستقطابها لمريدين حافظوا عليها وتوارثوها لأجيال متعاقبة. إلا أن المواظبة على هذه الطقوس لا يعني أبدا إدراك كنهها ومحافظتها على معانيها الأصلية. فقد فقدت روحها وجوهرها واتخذت أنماطا أخرى، فبدت فيها بشكل باهت لرواسب واعتقادات قديمة. بل أننا اكتشفنا من خلال المقابلات التي أجريناها خلال العمل الميداني أن أتباعها قد غدا ألياء دون فهم معانيها

الرجال لمجرد أن يبدأ يومه بملاقاتها في طور عدتها. ولا يقف خطرهما عند هذا الحد، لأن أذاها يمكن أن يطول كل الكائنات الحية. فلا تنجو منها الحيوانات ولا النباتات إذا ما أطالت فيهم النظر وحدقت فيهم بتركيز، كأن يجف ضرعها أو أن يصيبها مرض خطير فتموت.

10. يعتقد أن الأرملة نذير شؤم وأن تحسها أكثر ما يपाल الأشخاص الذين يمرّون بفترة انتقالية في حياتهم، كالعرسان والنساء الحوامل والرضع. فهي تمثل خطرا محدقا عليهم، لذلك تعتمد الأمهات الحديثات العهد بالولادة إلى التهرب منها وإخفاء الأطفال الرضع عنها لحمايتهم منها. فلا يلحقهم أذاها ولا يصيبهم مكروه أو أي مرض خبيث قاتل.

11. السكافي، (فاتن)، "معنى الحياة في علم النفس"، مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 37، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2017، ص ص 38-25.

12. الزين، (أميمة)، "الماء وحضارة المجتمعات الانسانية"، مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، عدد 1، بيروت، مركز جيل البحث العلمي، 2013، ص ص 63-51.

13. CHEVALIER, (Jean) et CHERBRANT, Ibi- dem, 891.

14. نشير إلى أن الذاكرة الجماعية تحتفظ بصورة مشرقة للحنا، ذلك أنها ارتبطت في الثقافة الشعبية بالجنة. وتستند هذه الصورة الإيجابية للحنا على تراث ديني ثري وحافل، من ذلك أنه مما يروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه كان مولعا بهذه النبتة حتى أنها كانت شجرته المفضلة.

15. NAJAR, (Sihem), Pratiques alimentaires des djerbiens ; une étude socio-anthropologique, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université Paris V, 1993, p 176.

16. الزحيلي، (وهبة)، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دمشق، دار الفكر المعاصر، 1997، ص -276 277.

17. VALENSI, (Lucette) et UDOVITCH, (Abraham), Juifs en terre d'islam ; les communautés de Djerba, Paris, Archives contemporaines,

1. أستاذ بالمعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببيئر الباي ورئيس جمعية ثقافية تعنى بالتراث الرمزي.

2. سلام، (علي)، البكاء والدموع في الفلسفة والأدب والحياة الاجتماعية، مركز الاسكندرية للكتاب، 2005، ص 42.

3. النهدي، (حبيب)، الموت كما يعيشه المجتمع التونسي، أطروحة دكتورا في علم الاجتماع، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2001، ص 28.

4. ارتبطت هذه الصورة القاتمة بالمرأة في الموروث الشفوي وخاصة في الأمثال الشعبية لعديد الشعوب. وعلى سبيل الذكر لا الحصر نكتفي بمثلين الأول من تونس ويقول منطوقه: "الي ما تعرفش تندب، علاش يموت راجلها" ومعناه من لا تجيد النذب لماذا يموت زوجها. أمّا المثل الثاني فمن المغرب الأقصى، ويقول: "البنات للممات".

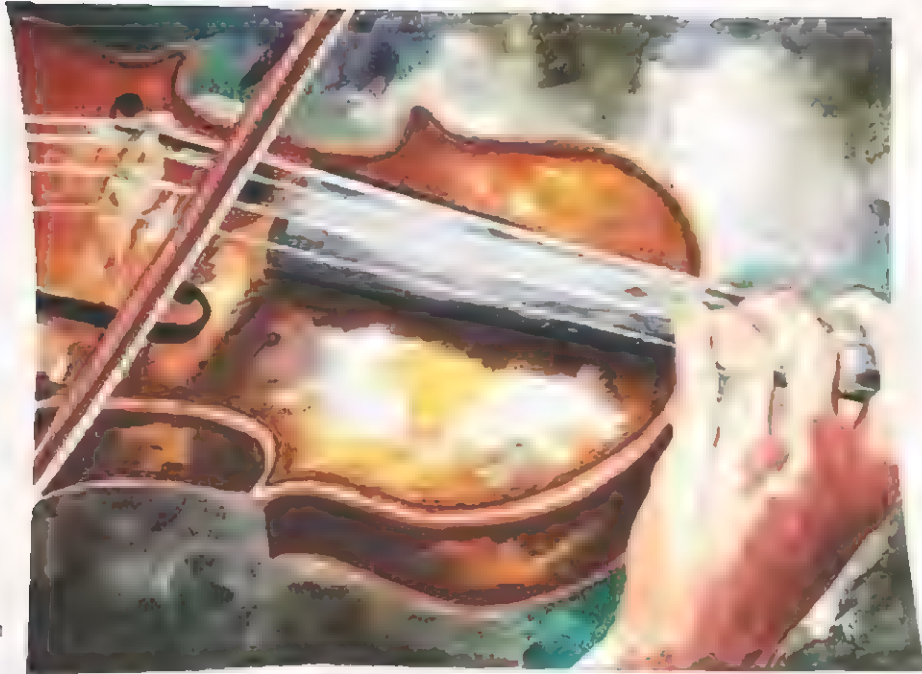
5. GOUJA, (Zouheir), Communauté noire et traditions socioculturelles ibadhite de Djerba, Thèse de Doctorat en Ethnomusicologie, Université Paris VIII, 1996, p 246.

6. الزحيلي، (وهبة)، الفقه الاسلامي وأدلته، دمشق، دار الفكر المعاصر، 1995، ص 90.

7. سورة البقرة، الآية 234.

8. إذا ما كانت الأرملة حاملا عند وفاة زوجها، فعليها إعلام الجميع بذلك قبل مغادرة موكب الجنازة لمنزل الزوج المتوفى. ونظرا لحالة الحداد ولحساسية الموقف، يتخذ هذا الاعلام شكلا رمزيا موحيا. ذلك أن الأرملة من فرط صدمتها ومن شدة حزنها لا تقوى على الكلام، فتكتفي بالمرور تحت النعش أمام الملاء قبل انطلاق الجنازة إلى المقبرة. ونشير أن هذا التقليد لازال قائما في جزيرة جربة، وقد حضرنا شخصا على هذا الموقف المؤثر.

9. يسود الاعتقاد في كامل الجزيرة أن الأرملة مصدر للشؤم وهو ما يفسر التطير منها ويدعو إلى ضرورة تجنبها. من ذلك أن الانسان الذي أصابه نحس، كأن تركد تجارته أو أن تلحقه خسارة يقال أنه "أصيب بلعنة معدادة". بل تذهب العادات والتقاليد أبعد من ذلك، بأن تحمل الأرملة مسؤولية عجز جنسي أو ضعف فحولة أو عقم أصاب أحد



1

## تدريس آلة التشيلو للمبتدئين في تونس : قضية الاختيار قراءة نقدية من خلال الأسباب والدوافع

د. قاسم الباجي - كاتب من تونس

إن مسألة البحث في مضامين تتعلق بجزيئات التعليم الموسيقي الخاص يقسم الآلات أمر يؤخذ مأخذ جد لضرورة الاعتناء بالجانب التعليمي والأدائي المطبق على الآلة الموسيقية بكونها مخرجا صوتيا ذا دلالة ثقافية وفي هذا المضمار تنتزل دراستنا لمؤدي آلة التشيلو<sup>1</sup> ونخص بالذكر منهم المبتدئين في علاقتهم مع المحيط الموسيقي من منظور سوسيولوجي انطلاقا من عملية الانتقاء أو الاختيار لدراسة آلة التشيلو في تونس نحو المواصلة في سلك الاحتراف.

### أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تسلط الضوء على الميدان الموسيقي بصفة خاصة وإن صح التعبير تعرف بجنود الخفاء منه وتحديد بعض عناصر ومكونات مختلف الفرق الموسيقية لما تمنحه هذه العوامل البشرية من مزايا على التوظيف الركحي كما أننا نولي الاهتمام بكيفية وطريقة اختيار دراسة آلة التشيلو في تونس لدى مختلف الشرائح العمرية.

بدأ التعليم الموسيقي بتونس يزداد انتشارا ضمن تأسيس الجمعية الرشيدية سنة 1934 اذ مهدت لإرسال مناهجه الحديثة من ناحية تكوين ثلة من المتعلمين الشبان في اختصاصات عديدة من الأداء الغنائي والالي حتى تحقق إثراء للساحة الفنية من ناحية الإنتاجات الموسيقية في مختلف الأنماط والألوان تواترا من حقبة زمنية لأخرى. سجلت آلة التشيلو حضورها الركي منذ تلك الفترة كما زادت التحديات والتحديات الموسيقية رسوخا من عصرنا الحالي نحو مختلف الأنماط الموسيقية ومع ذلك فقد ظلت تفتقر لمختصين في عزف التشيلو من فترة الى أخرى. فلو تأملنا لهذه الظاهرة وافرازاتها في فضاءات الممارسات الموسيقية لوجدنا أنه ثمة عوامل داخلية وخارجية تتحكم في التفعيل الركي الآدائي لآلة التشيلو، غير أن المشهد الآدائي قائم على دراسة آلة التشيلو وكيفية توظيفها آدائيا في مختلف الموسيقىات المتداولة.

من المتعارف عليه أن أماكن عازفي التشيلو في الفرق الموسيقية قليلة العدد بالمقارنة مع الآلات الموسيقية الأخرى بحسب متطلبات العمل الموسيقي ومن خلال قراءتنا لواقع بحثنا الميداني في رصد لعناصر من الفئة المستهدفة من جامعيين ومتكويين تبرز معلومات إحصائية من خلالها ندرج جدولا إحصائيا يفيد معلومات تقنية بخصوص معدل التشكيلة الدراسية المتعلقة بتدريس آلة التشيلو في تونس بالفترة المحددة بين سنة 2013-2017 (أنظر الجدول).

يعتبر العامل الصوتي مؤشرا دقيقا لدى إدراك المتعلم رغبته للميول للآلة الموسيقية بشكل عام فالملاحظ أن لأغلبية المبتدئين الشعور بعدم الاستمتاع الكامل من ناحية الرنين الصوتي لطابع التشيلو اعتبارا أن الأصوات الغليظة تمثل صعوبة من ناحية الإصدار والإدراك حتى أصبحت هذه الظاهرة عادة لدى أغلبية المتعلمين<sup>3</sup> إلا أنه يمكن نعت هذا العزوف في اختيار التشيلو لدى أغلبية المتعلمي بالمعاهد الموسيقية وكذلك بدور الشباب يكون معبرا عن ثقافة سائدة أصبحت ولا زالت

اعتبارا أن الآلة الموسيقية بمختلف أصنافها هي أداة لتفعيل الفعل الثقافي فهي تساهم كجزء هام من الإبداع البشري كما تمثل شاهدا ماديا على مستوى همزة الوصل بين العلم والإبداع والفن، ونحن نسعى من خلال هذه الدراسة الى إثارة وراء أغلب العوامل والحيثيات التي لها علاقة بدراسة آلة التشيلو للمبتدئين في تونس منذ اختيار المتعلم لتعلم هذه الآلة، ونظرا لتلقينا التكوين الأكاديمي في دراسة التشيلو تولد هاجس لدينا وراء السعي لتبيين بعض الحيثيات المحيطة بالواقع التعليمي للآلة ومدى انعكاسها على المستوى الآدائي.

#### إشكالية الدراسة

لفت نظرنا ظاهرة انقطاع البعض من متعلمي آلة التشيلو من تلاميذ وطلبة لأسباب يراها البعض شخصية الا أنها تؤثر سلبا على متطلبات السوق الاستهلاكية للإنتاج الموسيقي التونسي كما تؤثر على ديمومة مواصلة دراسة آلة التشيلو فما تكون هذه العوامل المؤثرة على العزوف إن كان كليا أو جزئيا؟ وهل أن المعايير المناسبة لبلوغ نجاح تكوين عازف تشيلو المحترف تتطابق مع أغلبية التلاميذ لدراسة التشيلو؟

لقد لمسنا ضرورة النبش وراء قضية عزوف متعلمي آلة التشيلو في تونس عن مواصلة دراستهم للآلة من خلال الوقوف وراء ماهية الأسباب وآثارها على المستوى التعليمي والتنفيذي في الوسط الفني.

#### أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة الى تشخيص الواقع العملي لدارسي آلة التشيلو في المعاهد الموسيقية التابعة لوزارة الثقافة والتعليم العالي في جهات البلاد التونسية<sup>2</sup> والتي تمثل ثمرة إنتاج تعليمي وآدائي لعازفي آلة التشيلو، سنفسح المجال للجيل الصاعد والمستقبل، لتكوين إعدادات في شكل جداول بيانية توضح أسس الاختيار لدراسة آلة التشيلو.

المعهد العالي للموسيقى بتونس	3	يتراوح عددهم بين 3 و 6	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للموسيقى بسوسة	2	يتراوح عددهم بين 3 و 5	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس	2	يتراوح عددهم بين 3 و 5	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للفنون والحرف بقابس	1	يتراوح عددهم بين 2 و 4	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للفنون والحرف بقفصة	1	يتراوح عددهم بين 1 و 2	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد العالي للفنون الدرامية والركحية بالكاف	1	يتراوح عددهم بين 1 و 2	في حدود 60 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الوطني للموسيقى بتونس	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المركز الوطني للموسيقى والرقص بسيدي صابر	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بسوسة	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بصفاقس	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بقفصة	1	يتراوح عددهم بين 1 و 4	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد
المعهد الجهوي للموسيقى بالقيروان	1	يتراوح عددهم بين 1 و 2	في حدود 30 دقيقة أسبوعيا	لا يوجد

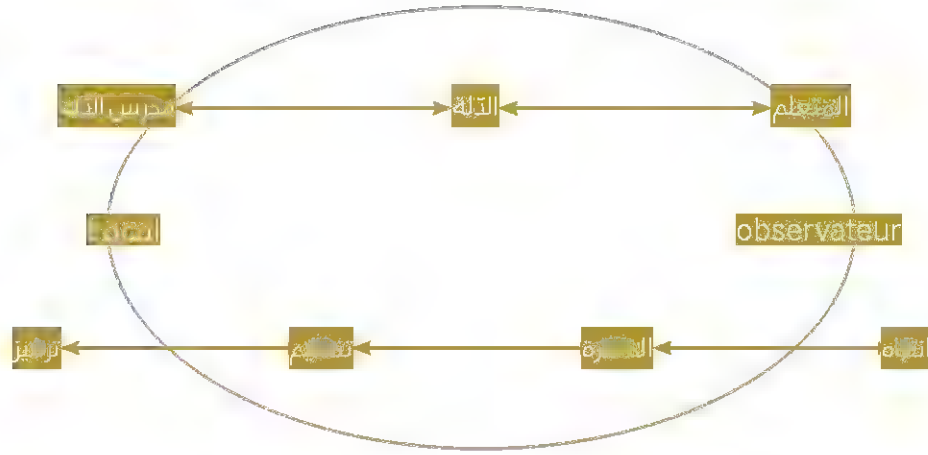
بشكل جزئي من رصيدهم الأدائي لآلة الكمان من ناحية البعض من ترقيمات مواضع الأصابع، حيث تصبح مسكة التشيلو شبيهة لهم بالرباب وتسهل على المتعلم في تنفيذ تقنية الجذب والدفع، إلا أنه تحصل أضرار على المستوى التقني لتعليم التشيلو من بينها صعوبة حنق أماكن الدوزان ومواضع العفق السليمة على الملمس نظرا لبعد مسافات عفق أماكن النغمات بالمقارنة بآلة الكمان، كذلك شأن الوترية الأخرى باستثناء الكونتروباس إضافة إلى توفر فرصة لدى تأثر المؤدي بالجانب التطريبي والتعبيري على سهولة التنفيذ.

خلال فترة الثلاثينات أولت الرشيدية<sup>5</sup> اهتمامها بتدريس مواد وآلات الموسيقى الغربية التي كانت

متواترة من خلال الوراثة والتعلم والتفكير والتقليد اثر اختيار تعليم آلة التشيلو وبعدها.

قد تمثل هذه الظاهرة أبرز الدوافع التي تؤثر على التوجيه الاختياري لتعلم آلة موسيقية مصاحبة، حيث توجد حالات من المتعلمين يمارسون العزف على آلة التشيلو والعود. ولنجاح هذه الطريقة يعول المستفيد على امكانياته الفيزيائية والذهنية كطول الأصابع والقامة أن تمنح تركيبة الرصيد الموسيقي من ناحية الكفاءة في قراءته الفورية والقواعد النظرية، بينما نادرا ما نجد متعلما لآلة التشيلو وكمان في نفس الوقت نظرا لمضار التقنية التي تحمل على الأداء الآلي لكل منهما<sup>4</sup>، وفي الطرف المقابل يستفيد متعلمو التشيلو





ان العزف على الآلة الموسيقية بشكل عام لأول مرة لا يحتاج لطاقة من المؤدي نظرا للتلقائية الحركة التي تعتبر أمرا لدى الدماغ بينما تتطلب جهدا من الوعي والضبط حين تسهل دروس الآلة وتبدأ المعلومات تتراكم شيئا فشيئا لدى المتعلم بل يتغير سلوك المتعلم من ناحية التدقيق في الانتباه حيث تتولد بعض الملاحظات المتعلقة بقواعد الأداء ومن حينها يبدأ المتعلم بتصنيف قدراته الذهنية والمهارية مقارنة بالمطلوب من أسس الآلة وقواعدها.

ثمة إشكالية في مستوى منهجية التدريس من جهة عدم حث المتعلم المتمكن من أبجديات الأداء كالمسار والمهارات والتقنيات الغربية من خلال دراسته لبعض التمارين والمؤلفات الغربية حيث أن أغلبية متعلمي التشيلو يفتقرون كثيرا لاكتساب الخبرات والمهارات والمعارف نتيجة عدم المحاكاة والتقليد لانعدام احتكاك المتعلم مع غيره من الموسيقيين، يرجع الأمر لتعليمات مدرس الآلة نتيجة التمسك بالحركات الأدائية الموجهة إليه والتقييد بالموقف التعليمي وغالبا ما تكمل هذه الظاهرة خاصة في محاولة الأغلبية من المتعلمين طريقة الأداء الموسيقي العربي على التشيلو، مما يحدث تعكرا على مستوى العلاقة الحميمة القائمة بين مدرس الآلة وبين المتعلم وتصبح الآلة مجرد أداة (مكينة) لإصدار أصوات لا يعي بها المؤدي ويكون المعنى المعلوماتي جافا.

تحت إشراف «نيكولا بونورة»<sup>6</sup> وهدفت إلى المصالحة بين التونسيين وتراثهم الكلاسيكي، حيث أصبحت مسألة الاكتفاء بأداء التشيلو الغربي في تعلم تقنيات الآلة والمواصلة في دراستها تصورا قريبا فطريا لدى أغلبية المتعلمين يرجع الأمر إلى عوامل نرشد أولها وأهمها لطريقة توجيه مدرس الآلة قبل أن يختار المتعلم دراستها ويعدها وتسبب هذه العملية خلا على ثقافة المستفيد على مستوى رسم أيقونات يحدد من خلالها أهدافا مهارية ومعرفية لنمط الأداء الآلي.

يتحقق الفعل الموسيقي المنشود عن طريق مسار سيكولوجي مرجعه الرصيد الموسيقي من خلال مسار العمليات المعرفية وآليات الأسس البيولوجية «التعرف على مناطق الإدراك الراجعة بالنظر إلى الانتباه والحواس واللغة والذاكرة والتعلم» ولتحقيق الاستجابة المعرفية<sup>7</sup> التي تبني القرار لاختيار الأكثر إقناعا وفق الرغبات الذاتية<sup>8</sup>.

تمثل وظيفة الجهاز العصبي المركزي (central nervous system) في تفسير ملامح الاختيار لدى متعلم التشيلو المبتدئ كسائر الآلات الموسيقية الأخرى من خلال سلوكيات التأثير<sup>9</sup>، يعمل النصف الأيسر للدماغ بالنسبة للموسيقين حيث يكون المخ الأيسر المسؤول عن معالجة معلومات الأطراف اليمنى من الجسم من خلال مهارات اللغة المنطوقة والمكتوبة على سبيل المثال تنفيذ المدونة الموسيقية أو الارتجال الحر.

## الانتباه الإرادي (selective Attention) في

عازفي الآلة	الأمر	الأصدقاء	مدرس الآلة	1- مثيرات البيئة المحيطة
مؤشر أيقوني	تكوين رمزية	محاولة التعرف على طبيعة مثيرات المؤشر الأيقوني ودلالاته	2- مرحلة الكشف (الحواس)	3- مرحلة التعرف
4- مرحلة الإستجابة للمثير	تحديد المؤشر الأيقوني (A) المصنف ضمن مثير حسي المتمثل في نوعية وجودة الأداء وتعالج معرفيا في الذاكرة القصيرة أو الفاعلة ضمن عملية الإدراك	5- الإستجابة		

### 1) الذاكرة:

من حيث تطبيقها أليا على الآلة الموسيقية وتسبب هذه الظاهرة شيئا فشيئا عزوفا كلياً وينجر عنه غياب عن حصص الآلة وعدم تنفيذ قواعد مدرس الآلة مهما تنوعت توجيهات المدرس التعليمية والنفسية والعكس وارد لدى البعض من خلال تأثير البعد الجيني الوراثي وتحقق عملية الاسترجاع أكثر سهولة نحو القرار الصائب في الاختيار لكن تظل الدافعية سلوكاً واضحاً في غريزة المتعلم.

تبقى مسألة اختيار «آلة التشيلو والعزف عليها نحو بلوغ مميزات «الموسيقي العازف» ارتباطاً بموضوع تحديد الاختصاص الأدائي سواء كان إجراء الاختيار ينساق إلى «أداء التشيلو الغربي» أم «أداء التشيلو العربي»<sup>13</sup> اعتباراً أن عملية الاختيار نقطة انطلاق يستهدف من خلالها المستفيد مسيرته الأدائية بالوسط الفني ويتحول الموضوع إلى متطلبات الممارسات الموسيقية.

إن واقع الممارسة الموسيقية في تونس انطلاقاً من مطلع القرن الواحد والعشرين يشهد تقلبات من خلال تغيرات طرأت على مختلف الأنماط والتعبيرات الموسيقية في شتى الموسيقىات ولو أخذنا موقع «التشيلو» من خلال الكم الهائل من موسيقيين (عازفين، ملحنين، موزعين وغيرهم)، يتضح أن آلة التشيلو نادراً ما تم استخدامها بالشكل الجماعي أو المنفرد وعند تفعيله غالباً ما يكون اللجوء إلى التقنيات والتكنولوجيا الحديثة من برمجيات هندسة الصوت والمونتاج وهذه

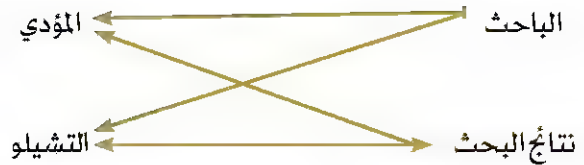
إن (الذاكرة) و(التذكر)<sup>10</sup> عاملان رئيسيان في استذكار المعلومة المخزنة كصورة ذهنية لدى المؤدي (المتعلم) اعتباراً لنشاط خلايا الدماغ الأيسر<sup>11</sup> من حيث صورة الإستماع التي أدركها المؤدي من خلال الانتباه لها سواء كانت هذه الحركة تنعكس بالإيجاب أو بالسلب على طبيعة منظور الاختيار، وغالباً ما تكون آلية تحقيق التذكر سواء كان سلوكاً أو نصيحة أو أداء وقع انتباهه من مدرس الآلة أو المحيط التدريسي (متعلمين، مدرسين، ولي أمر المتعلم، من آلة التشيلو كأداة أو رغاناً لوجية سمعية) من خلال أثار الحالة النفسية والجسدية حيث يحدث خلل على مستوى الجهاز العصبي المركزي، ويصبح مسار الاستجابة المعرفية تلقائياً غريزياً وبالتالي تكون نتيجة القرار من اختيار المتعلم لآلة التشيلو تابعة لرجعية الذاكرة الجماعية الشعبية.

من بين العوامل المساندة للاستذكار ولتنشيط الذاكرة قصد بلوغ مؤشرات افتراضية يسعى لها متعلم آلة التشيلو في تونس، نرى أنه من الضروري أن يقيس مستوى الطموح والذكاء بحيث أن يحدد المتعلم مستواه وفق مشهد واقعي يحيط بما لا تعلم في سوق الشغل، ما يلفت انتباهنا هنا أن عدد عازفي التشيلو يشكو من نقص ملفت للانتباه مقارنة بغيرها من الوترية جراء خيبة الأمل والشعور بالإحباط مما يؤثر على مستوى النمو<sup>12</sup> ويسبب في خلل على مستوى تذكر المعلومة

العملية تحدث سلبيات ان لم نقل ضررا لمستخدمي التشيلو عامة والعنصر البشري خاصة اعتبارا أن هذا الموقف ماهو الا «صناعة لحدث أدائي موسيقي» وترجع عوامله لعمول «مادية» أو «زمنية» بالتالي يتمثل اقضاء أداء عازف التشيلو واستبداله بـ«أداء تشيلو حاسوبي» أو «رقمي» مشكلة لا فقط في حق مستخدم التشيلو بل لدى متعلمي التشيلو نظرا للتأثير هذه الخلفية على المؤشرات الذاتية الخاصة باختيار الآلة الموسيقية.

## (2) دور ديمومة البحث العلمي ومساهمته في مواصلة تعليم دارس آلة التشيلو المختارة

تترك البحوث العلمية أثرها على أهل الاختصاص من الناحية الميدانية من حيث استفادة العازف من البحث عبر ممارسته الآلية ونجد لها وجهة نظر خاصة تبلور مفهومها في تعابيره الآلية من هنا تكمل أهمية الاعتماد، فالبحث العلمي ليس علميا موسيقيا فقط بل ميدانيا. إن قلة البحوث التونسية الخاصة بالأداء الآلي لآلة التشيلو يحتم عليها نوعا من المنطق والأسباب بتعلة حصر الإشكاليات فيها تسبب قطيعة في انشاء وتحديث العلاقة المباشرة بين ماهو مخبري وما هو ملموس.



وترجع هذه الظاهرة ليس فقط لقلة ذوي الاختصاص من باحثين وعازفين إنما يسيطر مبدأ «انعدام عدم التفكير والسعي لإيجاد حلول في إشكاليات تتعلق بفنون الأداء الآلي للتشيلو سواء كان عربيا أو تونسيا لأن مسألة الإكتفاء بمسألة «التفكير» تفعل نشاطا تعاونيا مثل المؤسسات الجامعية بألمانيا التي تقوم على مبدأ «الوحدة بين التعليم والبحث العلمي» من حيث أنها لا تكتفي بالمحاضرات والدروس للطلبة وشرطها الوحيد النشاطات هو التعاون الوثيق بين الباحثين في هذا المجال<sup>14</sup>.

إن النتائج المخبرية ماهي الا خبر على ورق ما لم يتم توظيفها وتبويبها بالأسلوب المحكم، ميدانيا نرى وجوبية إحداث طريقة لسماع وتذوق نماذج سمعية بصرية يوفرها مدرس الآلة من شأنها أن تهدف لدافعية مسار الاختيار الصائب بنسبة واقعية، وتستهدف هذه النماذج السمعية أساليب أدائية مختلفة «لأداء التشيلو العربي» و«أداء التشيلو الغربي» والأداء يشمل تنوعا أدائيا لعديد من العازفين لا يقتصر على مؤدي واحد ليتسنى لدى الشخص المختار ملكات إدراكية تبعا للتأثير الملموس على نفسية المتعلم وعلى الأحاسيس البشرية حيث يفرض سلوكا انفعاليا يؤثر بشكل إيجابي لدى المتعلم بغض النظر عن عمره ويتجسد في التعبير عن انفعالات كالتوتر والقلق، الفرح والسرور الى جانب تحصيل فوائد أخرى لها صلة بالقدرات الذهنية خاصة من خلال القدرات السمعية المتاحة من قبل المدرس في رسم المتعلم مؤشرا تقريبا لبلوغ المستوى التنفيذي المراد تحقيقه بعد تطبيق أسس وقواعد تعليم التشيلو الغربي.

يستحسن أن يختار مدرس الآلة نماذج مختلفة لتسميع المؤلف من المتداول من التساجيل السمعية والمرئية ذات صلة بالأداء الآلي من أنماط موسيقية وأسلوبية متنوعة في الشبكات المعلوماتية لدى المحيط السمعي البصري للمتعلم، وكذلك الأنماط الموسيقية غير المنفذة والتي يستوجب أداؤها بصفة فردية من قبل المدرس حيث تتمحور أهداف النماذج كالاتي:

نموذج سمعي شرقي (يختاره المدرس مساطا الضوء على الجانب التعبيري والتقني)

نموذج سمعي غربي (يكشف من خلاله ملامح متعددة لتقنيات الآلة وفي شتى المستويات الأدائية).

تعالج المرحلة التقبلية للمتعلم على النحو التالي:

إحساس ← تخيل ← معرفة

العمل على تنشيط الذاكرة الحسية السمعية، فبعد توقف المثير السمعي تبقى المعلومات في الذاكرة الحسية السمعية لبعض الوقت قبل تمريرها للذاكرة القصيرة، بعد

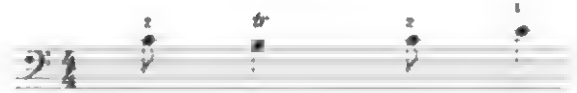
للمدرس فتعطي بوادر تحفيزية وحافزا للبلوغ بتنفيذ الحركة المطلوبة وتذلل الصعوبة بصفة تلقائية توازيا مع توجيهات المدرس..

من الجانب التعليمي نرى أنه لا بد أن تعاد هيكلة وتحديث نظام الدراسات الخاص بتدريس آلة التشيلو لدى الجامعات ومعاهد الموسيقى، خاصة أن تعليم الآلة يشهد اضطرابا من حيث تطبيق المنهاج (على مستوى تنوع التمارين المدرجة للمتعلمين واختلاف الجانب الذوقي للمدرسين) وبقي الموضوع بين الاختلاف والالتلاف... توازيا مع زمن الحصص<sup>16</sup> (مدة الحصة نصف ساعة لتدريس الآلة بالمعهد الوطني للموسيقى، الحصة لمدة ساعة في الأسبوع للمعهد العالي للموسيقى). من وجهة نظرنا أن زمن دراسة التشيلو غير كاف لإعداد كفاءات في الأداء الآلي الغربي أو العربي. نذكر على سبيل المثال، أنه من المعتمد في قسم الآلات بالمعهد العالي للموسيقى العربية بمصر أن دراسة التشيلو لا يقل عن أربع ساعات أسبوعيا بما فيها «كونسير فائوار» مصر والدارس المبتدأ بصفة خاصة يحتاج لساعات كثيرة إلى جانب التدريب المنزلي مهما كانت درجة الموهبة لديه مشاكل كثيرة قد تظهر في عملية التدريس مثل إمساك الآلة أو القوس أو حركة الذراع الأيمن ووضع الأصابع واليد اليسرى إلى جانب طريقة الجلوس ودقة التنغيم ومدى قدرة المتعلم على الاستيعاب خاصة في ظل وجود وسائل الإلهاء وتعددها مثل (social media) أما بالنسبة للدارسين المتقدمين في المستوى الأدائي فقد تظهر مشاكل أدائية الخاصة بنقاء الصوت وطريقة أداء تقنيات اليدين وحتى يتسنى للمدرس مراقبة كل ما ذكر فلا يكفي بأي حال من الأحوال ساعة أو ساعتان أسبوعيا لكي يتخرج عازف محترف<sup>16</sup>.

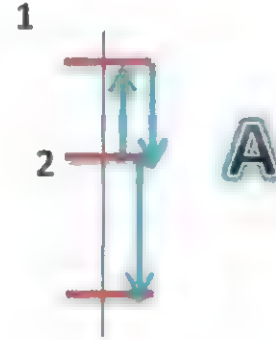
إن تكثيف الطاقم التدريبي لدراسة التشيلو يعطي دافعية وفتح المجال للمنافسة لدى المتعلمين من تلاميذ وطالبة لكي لا تقتصر دراسة الآلة على الجنسيات الأجنبية. إن لتوجيه الوالدين أمرا كبيرا لتحقيق الدافعية للاختيار خاصة أن الأغلبية من أولياء الأمور يحفزون أبناءهم على «اختيار الآلة الموسيقية»

مرحلة إحساس المتعلم بالمثير السمعي يسعى المدرس للتركيز على فواصل من المثير السمعي البصري الذي يهدف من خلاله ترميز المعنى (Semantic coding) لهدف تحينه ألياً من قبل المدرس من الناحية التطبيقية فيسترجع المتعلم الحركة الأدائية المخزنة في ذهنه وتكون العملية كالآتي:

الترميز الصوتي البصري الذهني لدى المتعلم في حركة معينة لأداء تقنية الزغردة

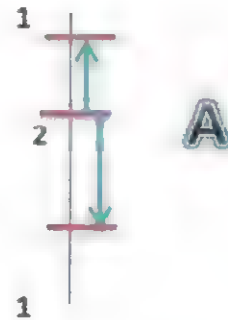


تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند شرح المدرس



الوتر الأول «لا»  $La = 440 \text{ Hz}$

تجسيد الحركة التقنية على الملمس عند أداء المتعلم بعد مدة طويلة المدى شريطة مواصلته في التدريب المستمر وتطور مستواه الأدائي



بروز ملامح الحركة لدى المتعلم من خلال قرائته للأنحة الرمزية التي من خلالها يتذكر المتعلم الأداء الأولي



4. عدم الإصغاء للطفل ومنعه من استخراج ما لديه من أفكار وتصورات.

5. عدم توفيق الأستاذ في ترشيد الطفل وإقداره على فهم تقنيات الكمان الجهير والتمكن من العزف عليها.

6. نجد كذلك صعوبات مصدرها الوسائل المنهجية المعتمدة في تحقيق التواصل البيداغوجي، مثال:

7. عدم وضوح الأهداف والتأثيرات المراد إحداثها في الطفل خلال تلقيه الدرس.

8. ضعف النقل البيداغوجي وإخفاق الأستاذ في تحديد المعلومات المطلوبة منه أثناء الدرس.

لتجاوز هذه الصعوبات هناك حلول مقترحة علينا المرور بها.

### الجانب التقني

(1) مدى دور تقنين المستوى الأدائي ومساهمة في عامل الاختيار:

تمثل «أسلوبية الأداء» عاملا «ايبستيمولوجيا» في نحت شخصية أدائية مستقبلية لدى المتعلم قصد الخروج من سلوك «الروبوتيزم»<sup>17</sup> التابع لأداء الطريقة الغربية، ليس من خلال التدريب الحركي المطبق على التمارين الآلية فقط، بل عن طريق الكيفية لأسلوبية الأداء المدرب للتمرين وكل الآليات السمعية المتاحة للمتعلم. ميدانيا يتوخى الأغلبية من مدرسي الآلة تسليم المادة العلمية ألا وهي التمرين الموسيقي، السلاسل، شرح التقنيات... في مرحلة معينة مستقبلية يكون تأمين المعلومة بكل جفاف إن صح التعبير (نوعية التدريب روتينية من حيث تمرير المعلومة التي تمثل حركة أدائية) من منطلق عدم الإحباط للمتعلم بمدى نجاعة واستغلال التقنية المكتسبة في أي موسيقى من الموسيقىات.

نطرح طريقة نستعمل فيها التقنيات الغربية للأداء الموسيقي العربي و«يؤدي التمرين جماعيا» إضافة الى التدريب على تقنية النبر على الأوتار ما لاته مهارية

السهلة حسب تقديرهم بمعنى تلك التي تكون سريعة التعلم إما للانخراط والمشاركة في العمل الفني للماديات أو الاكتفاء بأداء موسيقي في إطار النشوة والمتعة إن صح التعبير متناسين المنحى التطويري والحرفي الأدائي للتشيلو زيادة على بعض التعلات الكثيرة كعدم توفر المساحة المكانية الكافية للتدريب.

### (3) صعوبات التواصل لمتعلمي آلة التشيلو:

من صعوبات التواصل المنفرة للطفل نجد أساليب أستاذ الموسيقى الذي قد يكون عازفا ماهرا أو مشهورا، ولكن ليست لديه الطريقة الصحيحة التي تحفز الطفل على إكمال الدرس.

نجد مثال ذلك:

1. قصور في وسائل التبليغ لدى الأستاذ أو ضعف في وسائل الاستقبال لدى الطفل.

2. التسبب في حالة نفسية مضطربة لدى الطفل وعدم شعوره بالحرية والتلقائية خلال الدرس وذلك من خلال أسلوب الأستاذ غير المدروس.

3. عوائق تتصل بذات الأستاذ أو بسلوكه ويندرج ضمنها كل ما يترتب عن نظام التعليم المستخدم وتقنيات التواصل.

4. عوائق تتصل بذات المتلقي.

5. عوائق وصعوبات مصدرها المحيط المدرسي أو المحيط العام الذي يكتنف المدرسة.

من صعوبات التواصل البيداغوجي الحاصلة بين الأستاذ والطفل نجد:

1. عدم تحقيق الأستاذ للتواصل المطلوب بينه وبين الطفل وذلك ما يؤدي إلى قلة جدواه وتقلص نتائج.

2. يكون الأستاذ المشرف ثقافته في التواصل البيداغوجي غير مكتملة بمعنى ذلك أنه لا يزال طالبا ومعرفة لآلة الكمان الجهير مقتصرة فقط على الدروس التي تلقاها في المعهد.

3. عدم الحرص على توفير الشروط اللازمة لبعث الحيوية للطفل وترغيبه في الآلة أثناء الدرس.

سماع هذا البعد الوسط بين مسافة النصف تون والربع تون وهو ما يرتبط ارتباطاً مباشراً بوضع إصبع العفق لهذه المسافات على مرآة الآلة حتى يعتاد الطالب عليها، اخترنا المركب (10/8) السماعي الثقيل وهو من الإيقاعات الآلية أو الغنائية ويعتبر من الإيقاعات التي يجب أن يعتاد عليها دارس التشيلو كدراسة عربية.

وإدراكية من حيث الرلين الصادر من الآلة، يستغله المدرس لإجاء المتعلم بمهارة هذه التقنية واستغلالها في الأداء الموسيقي العربي، خاصة ليستشف الدارس السبل الممكنة للحركة الأدائية الخاصة بالموسيقى العربية واستأنسنا بنموذج في مقام البياتي وأشكال متعددة (أداء لتقنية النبر المنفرد على التشيلو والنبر المصاحب لآلة الكمان والعود) حتى تعتاد الأذن على

تمرين على أداء النبر بطريقة الأوكتاف

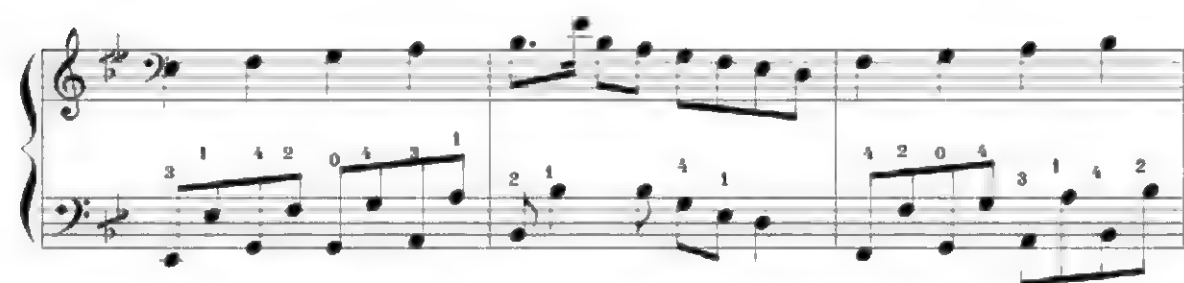
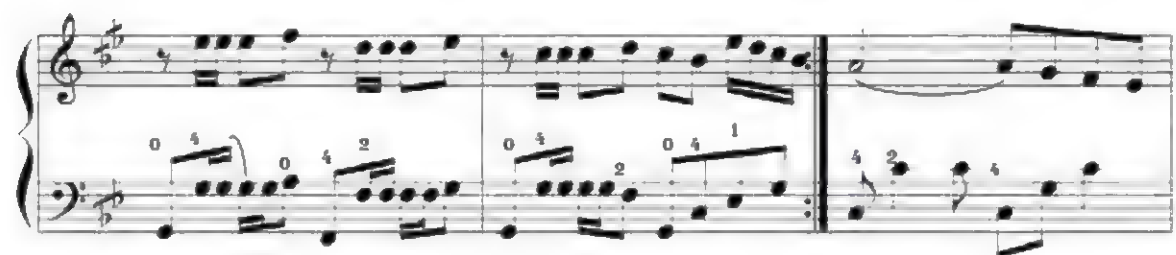
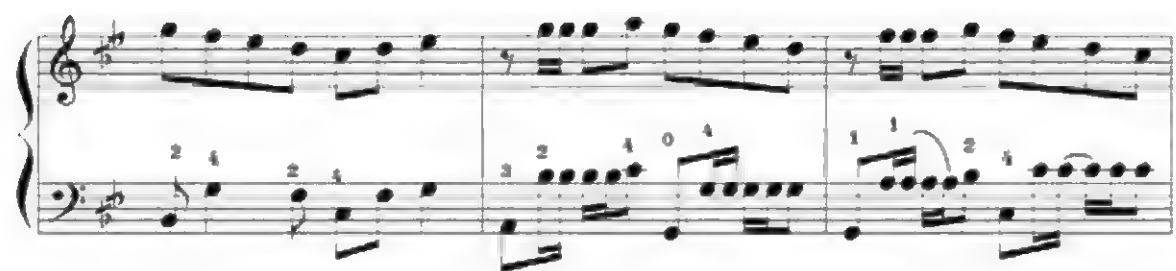
Pizziccto



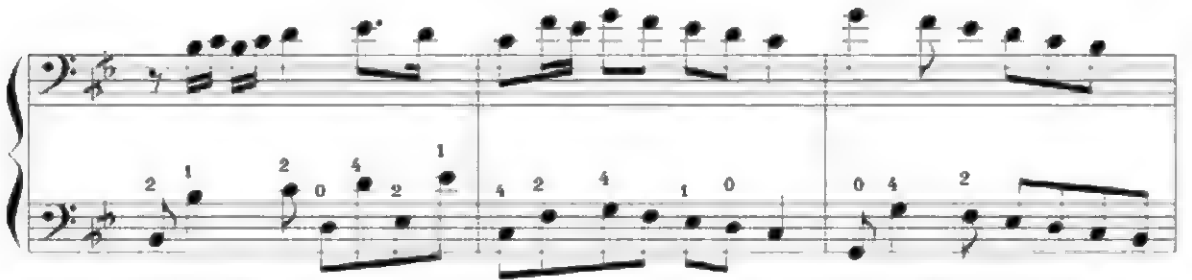
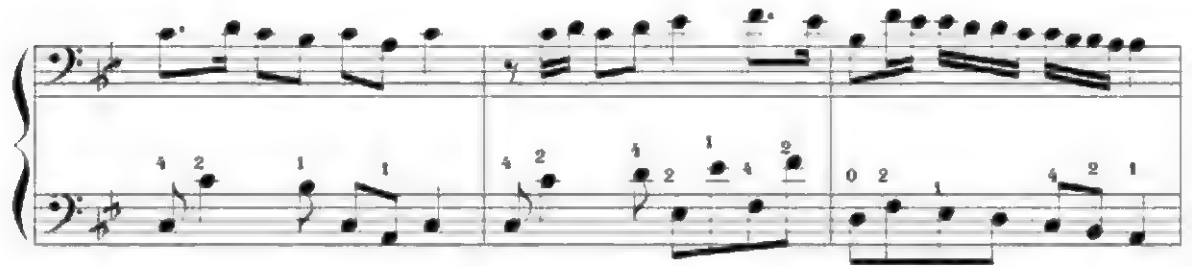
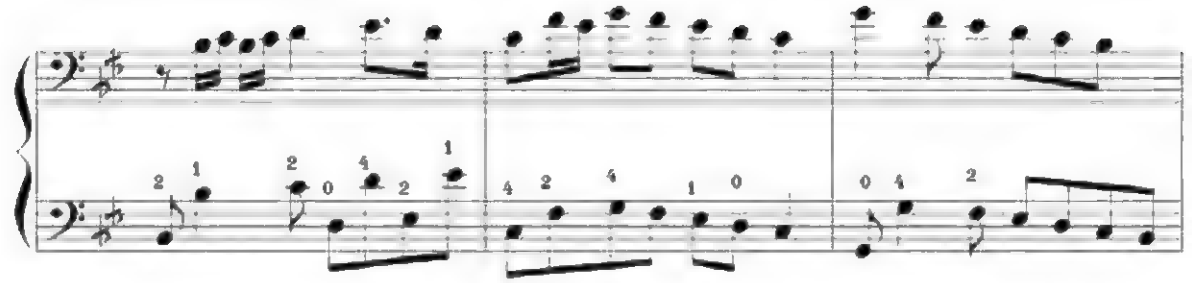
## تمرين لأداء الإيقاع السماعي الثقيل

## أداء لتقنية النبر على الأوتار

تنفيذ لآلة الكمان وآلة الإيقاع مع آلة التشيلو







(2) الصعوبات التي تواجه متعلم التشيلو المبتدئ وكيفية التغلب عليها:

لكل متعلم آلة موسيقية صعوبات يواجهها المؤدي من شأنها أن تنعكس سلباً على مصيره لاختيار التشيلو باعتبارها أصبحت عائقاً دائماً ذهنياً لذلك نرى أنه من المستحسن التوجه نحو البحث والتقاء النماذج الموسيقية القابلة للتنفيذ الآدائي كوسيلة تعليمية والاستفادة منها في تذليل الصعوبات التي تواجه المتعلم المبتدئ وذلك عن طريق التوصل الى أهمية صياغة الألحان المشهورة بما يتناسب مع أسلوب الكتابة للألة والسعي وراء تحويل المادة العلمية من مادة جافة الى مادة مسموعة من قبل المدرس الى جانب أداء السلم وعزفه في صورة لحنية من خلال اللحن المعروف.

نطرح نموذجاً لمقدمة موسيقى «النهر الخالد» في مقام الكرد يتطرق للمحور النغمي والانتقالات الوضعية (Shifting) في كل منحنى تعبيرى مناسب.

إن ظاهرة تمسك مدرسي التشيلو الغربي بثنائية المتعلم وصقل إعدادات كفاءاته على الأداء الموسيقي الغربي يفرض عدة مشاكل من بينها حالات من الانقطاع بسبب القلق واليأس للمتعلم بممارسته لنفس النمط المتعارف عليه أو العزوف بسبب عدم تجاوزه المستوى التنفيذي المطلوب من خلق أسلوبية الأداء وفتح المنافذ الارتجالية لجل الموسيقى باستثناء النظام التونالي.

إن لطبيعة الجانب الآدائي من شأنه أن يؤثر على قرار الاختيار لدى المتعلم اعتباراً أن المستفيد من تعليم التشيلو بغية الوصول الى الأداء الآلي المنفرد ليس «الصولو»<sup>18</sup> فقط بل «العزف المنفرد»<sup>19</sup> كسائر الوترية الأخرى (مثلاً الكمان والعود) ولتوفر ضباية منهجية للأداء الموسيقي العربي يتولد نقص معياري لدى دافعية المتعلم وتحفيزه على الاختيار وتبقى «البصمة الآدائية للمدرس» أملاً تتغنى بها أبرز مؤشرات أسس الاختيار باعتبارها عاملاً حسياً مباشراً للمستفيد.

#### مقدمة النهر الخالد

الموسيقار محمد عبد الوهاب



مسطحاً من القاعدة والظهر وثابتاً على الأرض وغير مائل من أحد جانبيه.

يلعب القضيب المعدني دوراً هاماً في العملية التعليمية وقد يترك المدرس حرية التحكم في طوله واختيار مكانه على الأرض وتظهر أخطاء من شأنها أن تعيق العملية التعليمية والأدائية كقصر طول القضيب المعدني بالنسبة لطول المتعلم والذي يترتب عنه قصر طول الآلة بالنسبة لطول الدارس وانخفاض لوحة المرايا عن مستوى وضع اليد اليسرى وبالتالي زاوية فتح الساعد بالنسبة للكتف، وانخفاض الجزء المخصص لمروور القوس أفقياً بشكل مستقيم على الأوتار وبالتالي يكون العزف أعلى هذا الجزء مما ينتج عنه صدور صوت خافت وغير جيد، كما أن زيادة طول القضيب المعدني بالنسبة لطول المتعلم مما ينتج عنه زيادة طول الآلة بالنسبة لطول المتعلم، كذلك ارتفاع لوحة المفاتيح عن مستوى وضع اليد اليسرى، وقد يكون هذا الوضع مريحاً بالنسبة للوضع الرابع (وضع العنق)، ولكن في حالة الوضع الأول تكون زاوية فتح الساعد بالنسبة للكتف صغيرة وضيقة مما يضطر المتعلم لرفع اليد اليسرى أكثر من اللازم وتعليقها، الأمر الذي يسبب حالة من التعب في الذراع والكتف. كذلك ارتفاع الجزء المخصص لمروور القوس أفقياً بخط مستقيم على الأوتار، وبالتالي العزف أسفل هذا الجزء قريباً من الفرسة مما ينتج عنه صدور صوت زجاجي حاد. للتغلب على هذه الأخطاء نرى تقصير أو تطويل القضيب وفقاً لطول المتعلم بإرشاد مدرس الآلة حيث تتوسط الآلة جسم المتعلم وتكون الحافة اليمنى للجزء العلوي لظهر الآلة (بجوار الرقبة) ملاصقة للمصدر على أن يكون مفتاح وتر (دو) خلف الأذن اليسرى مباشرة ويكون صندوق الآلة بين ساقَي المدرس وتساعد الركبتان في إحكام إمساك الآلة لعدم تحريكها يميناً أو يساراً والتحكم في زاوية ميل الآلة، وتكون نقطة تلامس الركبتين في المنحى الصغير الواقع تحت التجويف الكبير الذي ينتصف الآلة، بينما تلامس الركبة اليمنى جانب الآلة وتكون على شكل

لا يفوتنا أنه ثمة عوامل نراها قاسية تستوجب انقطاع المتعلم لتعليم التشيلو خاصة أن هذه العوامل تتمثل في أخطاء تقنية (إمساك الآلة وإمساك القوس) أدائية شائعة من شأنها أن تعيق العملية التعليمية وتأخذ من منظور تطبيقي أبرزها كالآتي:

عدم ملائمة المقعد لطوله أو الجلوس على مقعد غير مطابق للمواصفات ربما لعدم توافر الإمكانيات أو تغاضي بعض المدرسين حديثي التخرج عن أهميته في العملية التعليمية.

1. قصر طول المقعد بالنسبة لطول الدارس الذي ينتج عنه احتكاك القوس بالساق اليمنى للمتعلم خاصة في حالي العزف على الوتر الرابع (دو) وبالساق اليسرى على الوتر الأول (لا). دخول الآلة داخل منحنى ساقَي الدارس أكثر من اللازم واختلاف نقطة تلامس الركبتين مع الآلة

2. زيادة طول المقعد بالنسبة لطول الدارس والذي ينتج عنه عدم ثبات القدمين على الأرض، أو ثباتهما بشكل جزئي، أو التفافهما حول ساقَي المقعد أو حول بعضهما.

3. عدم مطابقة المقعد للمواصفات: قد يكون المقعد مناسباً لطول المتعلم ولكنه غير مطابق للمواصفات الآتية لعدم ثباته على الأرض نتيجة لعدم تساوي ساقيه الأربعة في الطول أو ميل أحد جانبيه نتيجة لقصر طول ساقين منهم. كذلك أن يكون المقعد غير مسطح من القاعدة أو الخلف وأكثر هذه المقاعد ضرراً في العملية التعليمية هو المقعد المنخفض من الخلف والذي يؤدي إلى تقويس الظهر ونزول الجسم من الخلف داخل المقعد.

وللتغلب على هذه الأخطاء نرى من الضروري ملائمة حجم المقعد وارتفاعه بالنسبة للمتعلم التي تعتبر من أهم عناصر التدريب على الآلة خاصة بالنسبة للأطفال أو قصيري الطول من الكبار، فلا بد أن يكون لهم مقعد قصير بحيث تلامس أقدامهم الأرض تماماً ويكون إنشاء الساقين على شكل زاوية قائمة، أما بالنسبة لمواصفات المقعد فلا بد أن يكون



2

هذه الأخطاء نرى أنه إلى جانب اختيار الطول المناسب للقضيب المعدني على الأرض يلعب دورا أساسيا في اختيار زاوية ميل الآلة بالنسبة للجسم والتي تتراوح بين  $55^\circ$  و  $65^\circ$ .

6. - عدم ثبات القضيب المعدني على الأرض مما ينتج عنه انصراف تركيز المتعلم عن العزف إلى محاولة إحكام إمساك الآلة بقوة بين ركبتيه، الأمر الذي يسبب حالة من التوتر والشدة في كل أجزاء الجسم ويحدث ذلك لأحد الأسباب الآتية:

- أن يكون القضيب المعدني غير مديب من طرفه.
- نعومة الأرض مثل (أرضيات السيراميك والرخام وغيرها).
- مرونة القضيب المعدني بسبب رفع سمكه أو صناعته من معدن غير صلب.
- عدم إحكام ربط القضيب المعدني بسبب خلل في المسمار الذي يتحكم في ربطه.

وللتغلب على هذه الأخطاء نرى أن القضيب المعدني الذي يثبت في نهاية الآلة لإسنادها على الأرض يجب أن تكون شاملة المواصفات الآتية :

1. أن تكون صناعة القضيب من المعدن الصلب الذي لا يمكن اثناؤه أو نقوسه مع مراعاة السمك المناسب.
2. أن يكون مديبا من نهايته.

زاوية حادة بينما تكون الساق اليسرى على شكل زاوية قائمة وبذلك تكون القدم اليمنى خلف القدم اليسرى بحوالي أربع أو خمس بوصات.

4. د- قرب مكان وضع القضيب المعدني على الأرض بالنسبة لجسم الدارس الذي ينتج عنه ضيق زاوية ميل الآلة بالنسبة لجسم المتعلم أو الصاقها به والذي يسبب ارتطام ساعد اليد اليسرى بالناحية اليسرى من صدر المتعلم في حالة العفق على لوحة المفاتيح واحتكاك القوس بساق المتعلم في حالة العزف على وتري (دو) و(لا).

5. هـ- بعد مكان وضع القضيب المعدني على الأرض بالنسبة لجسم المتعلم والذي ينتج عنه زيادة زاوية مثل ميل الآلة بالنسبة لجسم المتعلم وابتعادها عن الجسم أكثر من اللازم والذي يسبب أولا عدم إحكام إمساك الآلة نتيجة بعدها عن سيطرة ركبتي المتعلم، ثانيا إجهاد الذراع الأيسر بأقل مجهود عزفي بسبب ارتفاع الكتف نتيجة فتح مفصله أكثر من اللازم لإمكانية العفق على لوحة المفاتيح بالأسلوب الصحيح (استقامة اليد مع الساعد) أو أن يضطر المتعلم للتغلب على هذه المشكلة عن طريق غلق مفصل الكتف على حساب الطريقة الصحيحة للعفق وذلك بثني مفصل الرسغ للخارج وتركيز قوة الأصابع في العفق على اليد فقط مع عدم اشتراك الساعد لعدم استقامة الذراع، مما ينتج عنه ضعف عفق أصابع اليد. وللتغلب على



### (3) حوصلة:

إن حسن اختيار الآلة الموسيقية له من الأهمية في أن ينتقل الموسيقي من مرحلة الهواية إلى مرحلة الاحتراف فالآلة الموسيقية وإن كانت الوسيلة في إصدار النغمات تبقى الموسيقى الأداة الأساسية في ابتكار هذه النغمات إذ بدونه لن تصدر هذه الآلة موسيقى فكل آلة رنينها الخاص وهذا ما يجعل الموسيقي يفضل آلة عن أخرى وتكون هي مصدرا للإلهامه لكي يرتقي من الهواية إلى الحرفية . هذا الاختيار ما هو إلا نقطة بداية لكل موسيقي هاو لكي يكتشف الذوق الذي يميل إليه ويلتصق به حتى يحسن أدائه ويطور مستواه لكي يصل في مسيرته إلى الحرفية المنشودة وتكون بذلك حافزا ومحفزا له .

### خاتمة

من خلال هذه «القراءة النقدية» تجاه تمرکز «آلة التشيلو» تعليميا وأدائيا، اضطررنا لتسليط الضوء على الأسباب والدوافع التي لها تأثير على العملية التعليمية لدراسة الأداء الآلي تجاه التوصل لقرار الاختيار كمرحلة رئيسية وهي من الأولويات التي يمر بها متعلم الآلة الموسيقية

إن مجال فنون الأداء الآلي مرتبط بثقافة وسيكولوجية تعود عليها الموسيقيون بالدربة فنرى أنه لا بد من رسم استراتيجية إنمائية بمعنى الانطلاق من أهداف عامة محددة ووضع الخطط والبرامج لتحقيق هذه الأهداف وضبط آليات لازمة لتنفيذ خطط وبرامج عبر أنشطة محددة وهادفة قابلة للتعميم تجاه السلك التعليمي والأدائي ولبلوغ الحد الأقصى لتحقيق مبدأ الديمقراطية الثقافية للتعريف بفن الأداء الآلي كثقافة آلية لا بد من الاعتناء بها كمنفذ حسي يعرف بالهوية الموسيقية المؤداة للتشيلو العربي أو الغربي عن طريق سمات منهجية نصفها في شكل إرساليات آلية تعبيرية سماتها اجتماعية، عرقية... فهل من آلية لتصنيف النمط الأدائي لعازف التشيلو بعد مرحلة من التكوين...؟

3. إحكامه بمفتاح قوي من المعدن يثبت في الآلة عن طريق جزء خشبي قوي مدبب، ومثبت في الجانب السفلي للآلة.

4. أن يكون طوله مناسباً بحيث يتناسب مع أطوال جميع المتعلمين.

أكثر الأخطاء شيوعاً بين المتعلمين المبتدئين تظهر في طريقة إمساك القوس نظراً لاختلاف أطوال أصابع اليد مع بعضها، إلى جانب اختلاف أطوالها وسمكها من شخص لآخر خاصة اصبع الإبهام الذي يتميز بطبيعة خلقية خاصة من حيث قطره وسمكه وزاوية انحرافه واختلاف قوة مفصله من شخص إلى آخر وتظهر هذه الأخطاء محاولة من الدارس لإحكام إمساك القوس، ولكن بطريقة خاطئة حيث يقوم بإمساك القوس بقوة عن طريق ضغط الأصابع الأربعة (القوة) - وضغط اصبع الإبهام (المقاومة) - الأمر الذي يؤدي إلى إجهاد اليد والذراع الأيمن، وإعاقة حركة مفاصل الذراع خاصة مفصل الرسغ على النحو التالي:

1. اصبع الإبهام:

- دخول إصبع الإبهام أكثر من اللازم في التجويف الواقع بين طرفي الماكينة.

- ضغط إصبع الإبهام بقوة على عصا القوس أو طرف الماكينة.

- ثني مفصل إصبع الإبهام للدخول بدلاً من الخارج مخالفة لطبيعته الخلقية، مع تعرضه للشد العضلي.

2. الإصبع الرابع (الخنصر) <sup>20</sup>:

- التفاف الإصبع الرابع حول مفتاح الماكينة مع دخول القوس إلى راحة اليد بشكل مبالغ فيه.

- استقامة الإصبع الرابع بحالة من الشد العضلي مع وضع طرفه أعلى مفتاح (الماكينة)، أو العصا، أو وضعه أعلى العصا دون لمسها على الإطلاق.



## الأبعاد الإسلامية والقيم الوطنية في العيطة الجبلية « عيطة القوس »

أ. رضوان العماري - كاتب من المغرب

تزخر العيطة الجبلية بمفردات وعبارات دالة على المقدس الإسلامي، والمتأمل في ذلك يجد فيها حقلاً أنثروبولوجياً خصبها للبحث في دلالة هذا المقدس وطبيعته ورمزيته، وكذا ظروف توظيفه وأبعاده. وتجليات المقدس في خطاب العيطة تنم عن خلفية فكرية وعقائدية أطرت وتؤطر رؤية معينة للمقدس، لدى سكان المناطق الجبلية. وهذا ما دفع الشاعر الشفهي إلى توظيف مجموعة من الأسماء والأفعال والأشياء الدالة على هذا المقدس.

### أبعاد ورمزية المقدس الإسلامي في العيطة الجبلية

أول شيء يمكن أن نتيقنه في أول حديثنا عن المقدس في العيطة، هو ما ذهب إليه الدكتور عبد السلام البكاري الذي يشير خلال دراسته لقبيلة بني مسارة، أن سكان هذه القبيلة على غرار باقي القبائل كلهم ذوو أصول شريفة، فمنهم «صنف يدعي

الشرف ولا زال حائزا على بعض ظواهر السلاطين، وصنف آخر منهم من ينتسب ومنهم من لا ينتسب<sup>1</sup>. كل هذا سيكون له حضور قوي بتجليات مختلفة، في الإنتاج الشفهي بالمنطقة، بل لا بد أن يختار له الشاعر الشفهي طرقا لتوظيفه في علاقته بالقيم الوطنية. ونحن عندما نتكلم عن الشفهي فنحن نقصد العروسي والكرفطي وعبد المالك الأندلسي، لأنهم نظموا العديد من القصائد العيطة المغناة.

لعل السؤال المشروع هنا هو: ما خلفية توظيف رموز المقدس الإسلامي في نصوص العيطة الجبلية؟ كما يتوجب طرح السؤال عن سبب كشف الشاعر الشفهي لنص العيطة عن مرجعيته الإسلامية في نصه؟

#### (1) العيطة الجبلية ورمز التوحيد:

عاشت معظم سكان قبائل اجبالا في كنف طلب العلم، وتعلم القرآن الكريم وحفظه وتجويده، مفتحين على مجموعة من العلوم الشرعية، كما عاشت هذه القبائل في جوار مجموعة من الزوايا لأولياء الله الصالحين، لازالت هذه الزوايا شامخة إلى حد الآن، تقدم أدوارها الدينية والسياسية والتعليمية، وحتى الاقتصادية والاجتماعية منها، الأمر الذي كان له التأثير الإيجابي على ثقافة أهل المنطقة، وطريقة إنتاجهم للنصوص الشفهية.

ومن خلال الملاحظة الأولية وجدنا أن نصا عيظيا واحدا من نصوص عيطة القوس، يغنيه محمد العروسي، والكرفطي وحاجي السريفي، كما غناه، ويغنيه العديد من غيرهم، تتكرر فيه لازمة «زي العالي» بعد كل شطر من أشطر القصيدة، ومن خلال الإحصاء العددي، وجدنا أن هذه اللازمة تكررت إحدى عشر مرة، وفي كل مرة تفتقر بلفظة «أولياء الله»<sup>2</sup>. كما تفتقر بعبارة الحمد والتوكل على الله، والتسليم للأولياء. وكأن العيطة بهذا المعجم الإسلامي الكثيف ترفض كل وثنية، وكل توكل على غير الله، وأوليائه الصالحين.

وفي سؤالنا عن مغزى هذا التوظيف، تعددت الأجوبة، بين من يرى أن الشاعر الشفهي وظف ألفاظ المقدس فقط للرقى بمستوى لغته، ومن يرى

أنه حاول أن يوظف خطابه بما هو ديني للكشف عن مرجعيته الدينية. و«العالي» اسم من أسماء الله الحسنى، وجد فيه الشاعر الشفهي الاسم الأكثر ملاءمة لسياق العيطة إيقاعا ولحنا وتعبيرا. والتوجه إلى السماء هو دلالة على التوجه نحو قوة عظمى مقدسة وعليا، غالبا ما يتوجه إليها الإنسان الجبلي في الشدة كما في الدعاء والتضرع والتوسل إلى الله، دون أن ننسى أن هذا الجبلي غالبا ما يقصد الأماكن المقدسة ومقامات الأضرحة للدعاء، ولذلك جاء اسم ربي العالي وغيره من أسماء الله الحسنى مقترنا باسم الأولياء في أكثر من قصيدة شفوية.

#### (2) رسول الله: مزار الولي القريب يقلص مسافة الحج البعيد

وَمَا الصَّلَاةُ عَلَى مُحَمَّدٍ  
وَأَنَا أَنْصِلِي مُعَاكُمُ  
رُيَّارَ رَسُولِ اللَّهِ  
غَيَّبُونَا فَحَمَاكُمُ

نكاد لا نعثر في مجمل العيوط التي أداها العروسي والكرفطي على نص عيطي واحد يخلو من ذكر اسم الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، فبينما يكشف الشاعر الشفهي في النص عن مرجعيته الدينية، يتم التبرك في المقابل، بذكر اسم الرسول الكريم في بداية كل نشاط احتفالي موازي. وبالنظر إلى هذا المدخل البسيط والقصير لقصيدة نص عيطة القوس، الذي أوردناه سابقا، نجد أن الشاعر يقرن زيارة الولي الصالح بزيارة قبر النبي الكريم. وأن هذا الشاعر يطلب مرافقة الموكب خلال هذه الزيارة، وكلمة 'غَيَّبُونَا' يقصد بها في اللهجة المحلية: خذونا في حماكم، وقد ذكرت الصلاة بكونها عماد الدين، هنا كدليل على الإيمان القوي بالله، وصدق النبوة وشرف وبركة وكرامة الولي المقصود بالزيارة.

ويجمع كل سكان المناطق الجبلية، أن زيارة الولي كانت تشكل نموذجا مصغرا من موكب الحج الذي كانت تحول عوامل جغرافية الوصول إليه، مثل بعد المسافة إلى قبر النبي، وعوامل اقتصادية، تتمثل بالخصوص في عدم القدرة على تحمل الأعباء المادية للحج، فلذلك يشكل مزار الولي الصالح وخصوصا

مولاي عبد السلام القريب، الذي سنأتي على ذكره،  
تقليصا للمسافة في زيارة مقام الرسول الكريم.

### 3 الأولياء: الإيمان بالله والكرامات والنسب الشريف

يطلق اسم الولي في المغرب، الذي يعتبر تاريخه تاريخ الزوايا<sup>3</sup>، على مجموعة من المقامات الشريفة التي تحظى بتشريف واحترام كبيرين، ولا يتم تدنيسها وكل من زعم فعل ذلك يكون مصيره أن تسلط عليه لعنة الله والولي والعباد. واسم الولي «هو في الأصل وصف من الولاء والتوالي، ومن الولاية والتولي، ويطلق على القريب بالنسب وبالمكانة والصدقة، وعلى النصير وعلى المتولي للأمر والحكم وغير ذلك، ويطلق على الرب عز وجل كما يطلق على العباد. أما من جهة العرف الإسلامي فالولي خاص وعام»<sup>4</sup> ويدخل ضمن العام كل المؤمنين بالله وبوحدانيته، «أما الولي الخاص فهو الداخل في الوصف القرآني الذي أشار الله تعالى بقوله: ﴿أَلَا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لَا خَوْفَ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾<sup>5</sup> فأولياء الله هم المؤمنون المتقون وهم على مراتب متفاوتة ودرجات»<sup>6</sup>، فالولاية من خلال هذه النصوص لا تتأتى إلا بالإيمان وتحقيق بعض الكرامات والنسب كما سنرى.

وقد شكلت أضرحة الأولياء حقلا معرفيا خصبا لمجموعة من المقاربات السوسيولوجية والأنثروبولوجية والتاريخية، ترى في هذه الأضرحة ظاهرة اجتماعية، وأن الأولياء هم «أولئك الأشخاص الذين يختصون بقوة وقدرة خاصة خارجة عن الطبيعة والإنسان. ويتميزون بها عن الناس، تجعلهم قادرين على أداء أفعال غير عادية إعجازية، يعجز الإنسان العادي عن أدائها وتعرف بالكرامات والبركات»<sup>7</sup>. وكما يرى مصطفى حجازي، «فالولي ملاذ ومحام يتقرب إليه (الإنسان المقهور) ويتخذ حليفا ونصيرا، كي يتوسط له لدى العناية الإلهية. الولي هو ولي الله، ومن خلال التقرب منه تتحقق الحاجات وتعم الرحمة الإلهية. وتسقط على الولي قدرات خارقة لها علامات، وهي الكرامات التي تميزه عن سائر البشر»<sup>8</sup>. ومن خلال العيطة قوس وقفنا على مجموعة من الأسماء

لمجموعة من الأولياء، بالمغرب، عموما، وبالمناطق الجبلية خصوصا، تم توظيفهم في هذه العيوط لما يحملونه من قدسية وبركة وكرامات في متخيل أهل هذه المناطق، وكان من أبرزهم وأهمهم:

- مولاي إدريس زرهون (الله يقوي حرْمُو)

أَجْبِيلُ زَرْهُونُ      فِيهِ لَحْجَازُ فِيهِ التَّرْسُ  
الله يقوي حرْمُو      الولي مولاي إدريس

يأتي الحديث في نصوص العيطة الجبلية عن الولي الصالح مولاي إدريس زرهون، المنسوب إلى الجبل الذي يقع فيه مقام هذا الولي مولانا إدريس الأكبر، «الذي قدم - رضي الله عنه - من الحجاز إلى المغرب، وهو أول آل البيت قدم إليه: بسبب الوقعة المشهورة بوقعة «فخ» ونزل منه بمدينة «وليلي» قاعدة جبل زَرْهُونُ، وهي المدينة الخالية الآن بإزاء الزاوية التي بها ضريحه. وكان نزوله بها في غرة ربيع الأول سنة اثنين وسبعين ومائة. وجمع البرابر على مبايعته والقيام بدعوته، فبايعوه يوم الجمعة الرابع عشر من شهر رمضان من السنة المذكورة»<sup>9</sup> ونفس الشيء يؤكد الناصري في كتابه الاستقصا الجزء الأول. ويذكر كذلك أنه نزل هو ومولاه راشد، بجبل زرهون وبايعه هناك إسحاق بن محمد بن عبد الحميد أمير أوربة على البربر.

ويشكل ضريح الولي مولاي إدريس هذا بجبل زرهون مزارا للعديد من الأتباع المغاربة، وغير المغاربة المسلمين الذين يقصدونه لشرفه واعتقادهم فيه بقضاء أغراضهم، ومجرد الحديث بالسوء عن شرف هذا الولي العظيم قد يؤدي بالإنسان إلى اعتباره جاحدا، وكذا اعتباره مسينا للمقدسات متهاكها، وانتهاك المقدسات في المتخيل الشعبي يمكن أن يكون مجلبة للعار والوبال والويلات.

وتوظيف اسم الوالي الصالح مولاي إدريس المنسوب إلى جبل زرهون في العيطة الجبلية، له أكثر من دلالة فهو يمثل الشرعية الدينية للمغاربة، بشكل عام، بانتماؤه لآل البيت، وهو أول من قدم منهم إلى المغرب حسب المصادر والروايات الشفوية،



أضف إلى ذلك انه يشكل الأصل في النسب الشريف للولي الصالح مولاي عبد السلام شيخ اجباله، لكون مولاي إدريس جد مولاي عبد السلام.

– مولاي عبد السلام بن مشيش (شيخ اجباله)

طَلَعُوا الطُّلُبَةَ يَزُورُوا      طَلَعُوا بِالْجَلَالَةِ  
مُولَايَ عَبْدِ السَّلَامِ      هُوَ شَيْخُ أَجْبَالَةِ

\*\*\*

يَعْجِبُنِي وَآذِ السُّطْحِ      يَعْجِبُنِي بِأَحْجَارُو  
مُولَايَ عَبْدِ السَّلَامِ      سَعَدَاتُ لِي زَارُو

ونسبه، «أبو محمد سيدي عبد السلام بن مشيش بن أبي بكر بن علي بن حرمة بن عيسى بن سلام بن مزوار بن علي بن محمد بن مولانا إدريس دفين فاس بن مولانا إدريس دفين زرهون وفاخ المغرب بن مولانا بن عبد الكامل بن مولانا الحسن المثنى بن مولانا الحسن السبط بن سيدنا ومولانا علي ومولاتنا وسيدتنا فاطمة الزهراء بنت سيد العالمين عليهم من ربهم جميعا الصلاة والسلام»<sup>10</sup>. وتذكر جل المصادر التي تحدثت عن الولي الصالح مولاي عبد السلام بن مشيش، الذي يوجد مزاره ومقامه «بجبل لعلم» بقبيلة بني عروس، والتي هي قبيلة أجداده الكرام، وهي من القبائل الجبلية القريبة من ساحل المحيط تكتنفها وتحيط بها عدة قبائل جبلية وهي بينها كالعروس. فشرقاً بنو ليث وجنوباً الأخماس وبنو يوسف وسوماتة وبنو جرفط وشمالاً بنو حزمار وبنو يدير وجبل الحبيب وغرباً الغربية والخلوط، وعمالتها مدينة تطوان ودائرتها الخميس وأربعاء عياشة»<sup>11</sup>.

والثير للدهشة هنا هو أن مركزية قبيلة بني عروس جغرافياً بين قبائل اجباله، تقابلها مركزية مولاي عبد السلام بن مشيش في خطاب العيطة، للدلالة على كونه فعلاً شيخ اجباله بما تحمله هذه التسمية من قوة. كون الشيخ في المتخيل الشعبي هو المركز في اتخاذ القرارات الاجتماعية والروحية والأخلاقية في القبيلة آنذاك، والشيخ كذلك هو شيخ الفرقة الموسيقية وشيخ البواردية والعارف بأصول المهنة والمحنك فيها،

«ففي هذه القبيلة الشريفة ولد هذا الإمام العظيم في القرية التي كان يسكنها والده سيدي مشيش وهي الحصين أسفل جبل العلم لجهة القبلة»<sup>12</sup>. غير أن تاريخ ميلاده بالتدقيق غير متعرف عليه، «ولا يعرف على التحقيق تاريخ ولادته، ويرى بعض المؤرخين من الشرفاء العلميين وغيرهم أنه ولد 559 أو 563 هـ وبقرية الحصين، نشأ وتعلم الكتابة والقراءة، ويقال إنه لم تمر عليه اثنتي عشر سنة حتى حفظ القرآن الكريم بالروايات السبع»، ويقال: «إن شيخه في القرآن هو الولي الصالح سيدي سليم دفين قبيلة بني يوسف»<sup>13</sup>. أما عن وفاته فيشار إلى أن محمد بن أبي الطواجين «هو الذي تسبب في قتل الشيخ أبي محمد عبد السلام بن مشيش رضي الله عنه»<sup>14</sup>، دون الإشارة إلى تاريخ النازلة، أو إلى عمره لحظة وفاته.

ويعتبر ضريح مولاي عبد السلام مزاراً حقيقياً مقصوداً من طرف جل القبائل الجبلية وغير الجبلية، وأتباعه في كل دواوير القبائل، يقيمون له المواسم، ويستشعرون وجوده قريباً منهم في الدعاء والقسم وطلب المال والصحة، وكل شيء حتى لا تكاد تقضي يوماً مع أحد سكان القبائل الجبلية دون أن تسمع اسم مولاي عبد السلام أكثر من عشر مرات على الأقل فاسمه مذكور حتى في جلوس الفرد وقيامه.

– مولاي بوشقي الخمار: (مَوْلُ الشَّيْثَةِ وَلَمَقَامِ)

مُولَايَ بُوَشْقِي الْخَمَارُ      مَا زَيْنُو بِأَخْصُورَةِ

«سيدي أبو الشتاء الخمار ت: 977. وأبو الشتاء هذا: هو المعروف بالخمار، ويقال إن اسمه محمد بن موسى، وأنه شاوي النسب، وكان أسمر اللون، وهو دفين أمرجو من بلاد قشتالة التي بقرب نهر ورغة، بينه وبين نهر سبو»<sup>15</sup>. وتعرف هذه البلدة بقبيلة بني مزكدة ويقال عن سبب تكنيته بأبي الشتاء «أنه كان في العلم عند الشيخ أبي زيد عبد الرحمن ابن ريسون الشريف، فاحتيج إلى الشتاء وفي تلك البلاد، فجاء الناس على الشيخ أبي زيد المذكور يطلبون منه الاستسقاء، فأخذ بتلايبه سيدي أبي الشتاء ودفعه إليهم، وقال لهم: هذا أبو الشتاء؛ خذوا بتلايبه

ولا تطلقوه حتى تمطروا. فأمطروا في الحال، وجرى عليه ذلك الاسم»<sup>16</sup>. ومن سنن الزيارة للولي الصالح مولاي عبد السلام بن مشيش في ما هو متعارف عليه بين أهل القبائل الجبلية، أنه لابد لزانر مولاي عبد السلام أن يمر عبر مولاي بوشقي الخمار للتبرك منه أولاً، وبعد ذلك يكمل الطريق إلى مولاي عبد السلام. «توفي - رحمه الله - ضحوة يوم الأربعاء الحادي عشر من شوال سبعة وتسعين وتسعمائة»<sup>17</sup>. وهذا ما يؤكد الناصري في كتابه (الاستقصا) حيث يقول: «وفي سنة سبع وتسعين وتسعمائة توفي الشيخ أبو الشتاء الشاوي دفين جبل أمركو من بلاد فشتالة ويقال اسمه محمد بن موسى»<sup>18</sup> ويعرف مولاي أبي الشتاء بين أهل القبائل الجبلية بمولاي بوشقي الخمار «مَوْلُ التَّشْتَةِ وَلَمَقَام». ويعرف مقام الولي مولاي بوشقي الخمار مجموعة من الزيارات، سواء فردية أو جماعية، منتظمة في المواسم أو غير ذلك، على مدار السنة لما لهذا المقام من فضل في مجموعة من القضايا، من أهمها شفاء المس من الجن والسحر، والعكس والنحس.

- سيدي الحاج العربي: (سيدي الحاج العربي الرندي الأندلسي ت: 1176)

سيدي الحاج العربي هو أحناب عليكم

ولم أعثر له سوى على تعريف بسيط في كتاب «سلوة الأنفاس»، فهو «المجذوب الفاتح، أبو حامد سيدي الحاج العربي الرندي الأندلسي الخراط حرفة. كان يعتريه الجذب أحيانا، فيخبر بمغيبات، ويحدث الناس عن بعض الكرامات، إلى أن توفي - رحمه الله - سنة ست أو سبع وسبعين ومائة وألف، ودفن بدار برأس الشراطين من فاس القرويين»<sup>19</sup>. وهو أقل الأولياء ذكرا من طرف أهل الجبل، إلا من طرف كبار السن فهم يولونه أهمية تضاهي أهمية الأولياء السابقين بالذكر، ويحتل مكانة مهمة في متخيلهم الشعبي وطقوسهم الدينية، وبالنظر إلى تبجيل وتعظيم هذا الولي، واعتباره حجابا ووقاية وسترا على القبائل، كما ذكر النص، يمكن الذهاب إلى «التأكيد على الدلالة الاجتماعية العميقة لظاهرة تبجيل

الأولياء التي تستند بالأساس على الأدوار التحريرية التي لعبها هؤلاء لفائدة جماعاتهم، وحمايتهم من كل المخاطر الداخلية والخارجية التي تهددها»<sup>20</sup> مما يرجح كفة انخراط هذا الولي في الجهاد والدفاع عن الدين والنفس والوطن. ويتم ذكر الولي الصالح سيدي علال الحاج، في عيوط أخرى وهو «الولي الصالح سيدي علال الحاج البقالي الحرائقي الغزاوي الذي طلب الصلح بين القبيلتين 'مصمودة وبني مسارة' (أيام السعديين) بالنهر الساكت غرب جبل العرش، المكان الذي لا زال يعرف إلى حد اليوم بالعكاز، أي عكاز سيدي علال الحاج»<sup>21</sup>.

(4) الشروط الأساسية في الزيارة «زيار رسول الله عبيونا فأحماكم»:

- النية:

تتأسس الزيارات وخصوصا تلك التي تكون في اتجاه المقامات المباركة، والأماكن المقدسة، كالأولياء والصالحين، على نوع خاص من العلاقات التي تربط بين الطرفين: الزائر والمقصد أو المزار، وتعتبر النية الركيزة الأساسية فيها، حسب مجموعة من الشهادات الشفهية، ويدخل في هذا الإطار (النية) كل مظاهر التسليم واليقين والإيمان ببركة الولي المزار أي: المقصود بالزيارة، كما تتأسس على مجموعة من الشروط والآداب سواء الحال في الزيارة الفردية أو الجماعية، ومن أهمها:

«أن يذهب لها في الوقت الذي يكون فيه (المرء) فارغا من الأشغال الضرورية التي يضر تركها به في دنياه ومعاشه، وغير مطالب بحق من حقوق الله تعالى أو حق من حقوق عباده الواجبة»<sup>22</sup>. ولذلك نجد أن موسم الزيارة يتحدد بالخصوص في فصل الخريف بعد الانتهاء من الأشغال الفلاحية وتفرغ الناس للراحة، بعد سنة من التعب والكد. كما يجب «أن يقصد بالزيارة وجه الله تعالى لا طلب الجاه والدنيا. وأن يكون متطهرا طهارة صغرى لأنها مطلوبة في الدخول على الملوك والعظماء، وأن يلبس نظيف ثيابه، وأن يقدم زيارة الأحياء على الأموات حيث كان مسافرا أو في حكمه، وأن يذهب ماشيا لراكبا تواضعا



والحاسم في الممارسات السحرية، كما كان يشكل المفتاح الرئيسي في توجيه الناس إلى الزيارات والأولياء الذين يملكون القدرة على قضاء أغراض القاصدين.

#### - الأذكار

يعتبر «الموسم» مُركباً شمولياً يختلط فيه الطقوسي بالاجتماعي بالديني بالسياسي، وهو قضاء طقوسي من موضوع يشكل محور الاحتفال الطقوسي، وإطار اجتماعي محدد قروي أو حضري، قبلي أو قومي. ثم زمكاني وأخيراً أنشطة جماعية ذات طابع طقوسي<sup>24</sup> وخلال هذا الموسم، موسم «شيخ أجبال» مولاي عبد السلام، الذي يعقد بشكل سنوي في شهر شعبان من كل سنة هجرية، ويعتبر من أبرز التظاهرات الدينية والثقافية والاجتماعية.

كل هذه المظاهر تفرض ضرورة التساؤل، عن علة حضورها ومصادرها الرمزية، وأبعادها الأنثروبولوجية، مثلما أن الجواب عنها لا يمكن أن يكون خارجاً عن المقدس.

جِينَا كَمْ جِينَا كَمْ      أَهْلُ اللَّهِ جِينَا كَمْ  
لَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ      لَمَّا جِينَا زُنَا كَمْ

لله تعالى واغتناماً للثواب، وكذا الدعاء عند الإشراف على الروضة، ثم تحية المسجد، والإتيان من رجل القبر إلى محل جلوسه، والجلوس عند رأس الولي<sup>25</sup>، ولذلك نجد أن يوم الزيارة هو يوم عيد عند الزائرين فيتظاهرون ويستعدون ويلبسون نظيف ثيابهم، ويوثرون المشي على أقدامهم على ركوب البهائم، ويتسابقون شيباً وشباباً، رجالاً ونساءً، في جو من المرح والسعد واليمن والنشاط، متناسين كل متاعب الدنيا ومشاقها.

#### - الطَّلَبَة:

طَلَعُوا الطَّلَبَةَ يَرُورُوا      طَلَعُوا بِالْجَلَالَةِ

يطلق اسم «الطَّالِب» أو «الفقيه» في المناطق الجبلية على كل رجل متعلم حباه الله بتعلم وحفظ وتلاوة القرآن الكريم، وكذا حفظ الأحاديث النبوية والتفقه في أمور الدين والشريعة الإسلامية، وقد كان «الطَّالِب» وجمعه «الطَّلَبَة» يتكلف بكل القضايا العلمية ويحسم فيها كقضايا الشهادة والميراث، والصالح بين الناس برعاية أعيان القبيلة، كما يتكلف بذيخ أضياع العيد يوم عيد الأضحى، كما كان ولا زال، له الدور المهم



الاشتقاق، وفي معناه الحرفي، فكرة خير ملاموس مقدم أو محطّم على مذبح كائن أعلى، لكي يقر له بالسيادة، وبالمقابل لكي يحصل منه على الحماية والعفو والرحمة»<sup>26</sup>. فالعلاقة بين «السَيِّد» أو الوالي والأتباع علاقة تبادلية، تقوم على أساس الأخذ والعطاء يحكمها مبدأ التضحية والدم، والاعتراف بالسيادة والولاء وتقديم القرابين مقابل توفير الحماية والأمن للسكان، وتوفير الخصب (التوجه إلى الأضرحة في طلب الغيث) والصحة والمال، ونجاح الأطفال في الدراسة وزواج العوانس وحمل العاقرات المتأخرات في الإنجاب.

وللتضحية مجموعة من الآداب والشروط حيث «لابد من التضحية بما هو من درجة دنيا في سبيل غاية أرفع أو أوسع، لكن ما يضحي به لا يحتقر، ولا تقلل قيمته أو تضيع من جراء ذلك، في المقابل من خلال التخلي الطرقي والباهظ، يكون الشيء المضحي به محبوبا أكثر ويبدو كأنه مسكون بمعنى القدسي فهو يلتصق إلى القيمة العليا للغاية التي يضحي به لأجلها»<sup>26</sup>.

تتجلى إذن، كل مظاهر التقديس والتبجيل والتعظيم التي تشمل كل المقدسات الإسلامية، بما فيها الله تعالى ورسوله الكريم، وأولياءه الصالحين، في نصوص العيطة الجبلية، وكل هذه المظاهر تؤشر على المرجعية الإسلامية للشاعر الشفهي، كما تدل على الخلفية

وَالْعَاشِقِينَ فَالنَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ  
اللَّهُمَّ صَلِّيْ عَلَيْهِ أَرْسُولَ اللَّهِ  
جَاهُ النَّبِيِّ عَظِيمٍ

الْجَنَّةَ لِلصَّابِرِينَ النَّارَ لِقَوْمِ الْكَافِرِينَ  
اللَّهُ يَنْصُرُ عَلاَمَةَ النَّبِيِّ

ولشير إلى أن هذه الأذكار تقال في تلسيق تام بين الطلبة الذين يقومون بترديدها في البداية، يتبعهم عوام الرجال ثم زغاريد النساء وبهجة الأطفال، كما أن هذه الزيارة لا تخلو من أشكال احتفالية أخرى من قبيل الموسيقى «بالغَيطة والطَبَل».

- الدبائح:

للدبيحة في الإسلام جذور التروبولوجية عميقة، تتأسس على الذبيحة الإبراهيمية، وكيف قبل سيدنا إبراهيم الخليل التضحية بابنه إسماعيل امتثالاً لأمر الله تعالى، «وَوَقَدْنَاهُ بِدَجٍّ عَظِيمٍ» (الآية 107، سورة الصافات)، ولذلك بقيت واستمرت هذه العقيدة بكل ما تحمله من دلالات، راسخة في كل فعل دج، بل اتخذت مظهرات جديدة من بينها دبائح الموسم وبعض الهبات والهدايا التي تقدم للأضرحة.

وعند حلول يوم الموسم يتم تقديم الأضاحي ونحوها للتضحية بها، «ويتضمن لفظ تضحية في معناه



الفكرية لسكان المناطق الجبلية عموماً، وتغني العيطة بأولياء الله الصالحين على رأسهم المولى إدريس، ومولاي عبد السلام بن مشيش، وسيدي الحاج العربي، ومولاي أبو الشتاء الخمار، وسبعة رجال يدل في حد ذاته على عمق ثقافي لكون هؤلاء الأولياء منهم من يوجد ضريحه بالمناطق الجبلية ومنهم من يوجد ضريحه بعيداً كفاس ومراكش، وهذا يدل على موسوعية الشفعية. وموسوعية ثقافة الرجلين.

### القيم الوطنية في العيطة الجبلية

عاشت قبائل اجباله وضعاً خاصاً في التعااطي مع أزمة الحروب. فمن خلال كتاب «الاستقصا» للناصري و«الظل الوريث في محاربة أهل الريف» للفقيه العلامة سيدي أحمد السكيرج، يتبين أنه منذ الفتح الإسلامي، وقدوم المولى إدريس الأكبر إلى المغرب واستقراره بجوار فاس، وتعاقب الدول التي حكمت المغرب، إلى بداية القرن التاسع عشر في المرحلة الأولى، ثم من بداية القرن التاسع عشر إلى الاستقلال في المرحلة الثانية، عرفت القبائل الجبلية حروباً طاحنة، سواء ضد العدو، أو فيما بينها، لكونها تقع أولاً بين مشارف السواحل الشمالية التي امتدت إليها المستعمر الإسباني والبرتغالي، ومشارف مدينة فاس قلعة المجاهدين ومقر السلاطين. وفي المرحلة الموالية، بين الريف المستهدف من طرف الأطماع الإسبانية وبين المناطق الخاضعة للحماية الفرنسية. ولأزالت هناك مجموعة من الآثار التاريخية المادية شاهدة على هذه الحروب، كبقايا الثكنات العسكرية، قصر المولى اسماعيل بغابة إيزارن بدوار اسكار قبيلة بني مسارة وثكنة عسكرية للجنود الفرنسيين فوق جبل يسّوال.

وكل هذه العوامل نفترض أن تكون مصدر لبس، تستحق البحث العميق لوضع تأريخ علمي ودقيق للمعطى الحربي داخل العيطة الجبلية.

فبقدر ما كان الريف بقيادة الزعيم عبد الكريم الخطابي يحاول استمالة القبائل الجبلية للدفاع عن عز الوطن وعن ملة المسلمين، كان الاحتلال الفرنسي في

القرن التاسع عشر، يحاول تطويع شوكة هذه القبائل للتصدي للريف وتسهيل مأمورية احتلاله من طرف الإسبان، غير أن قبائل اجباله كانت لها كلمة أخرى، ف«لما طالت مدة البارود على المراكز الإسبانية نحو أربعة أشهر، وتضيّق الحصار على غالب العسس التي نصبها (القائد الإسباني خيرو) في قبيلة بني سعيد وغيرها من القبائل الجبلية، ولم يُفد في الدفاع عن المراكز البعيدة وأفرغها، قامت في وجهه جميع القبائل الجبلية الممتدة من قبيلة بني حسان إلى قبيلة بني مصور، قد داخله الدهش بما رآه من اجتماع القبائل على مقاتلته من المجاهدين المرابطين أمام القشلات الكبرى، فلم يفد الإسبان إلا إفراغ المراكز التي بيده في هذه القبائل على الشواطئ البحرية»<sup>27</sup>، من ثمة سيبدأ التفكير في إرغام هذه القبائل على التخلي عن التبعية للريف المجاهد، وتفريقها لتسهيل دخولها من طرف الحماية الفرنسية. هنا يمكن طرح أكثر من سؤال عن طبيعة رد فعل القبائل الجبلية؟ وكيف سيستمر تمثيل قيم الحرب في المتخيل الشعبي لسكان قبائل اجباله من خلال عيطة القوس؟

(1) البعد الوطني في رمزية القبائل :

#### - القبيلة: الكرامة والوطن

في خضم كل الثورات التي عرفت القبائل الجبلية، لرد الاستبداد والدفاع عن الوطن والجهاد ضد المستعمر، من جهة، والخونة، من جهة أخرى، استعدت القبائل لذلك بالمال والنفس وكل ما ملكت من قوة، ذلك ما أكسب هذه القبائل سمعة حربية وعزة ومتانة، وصارت رمزاً يعهد به في الحرب والدفاع عن النفس والوطن والدين، ومن ثمة انتقلت أسماء هذه القبائل باعتبارها خزاناً للرموز إلى نصوص العيطة، فنادراً ما نعث على نص من نصوص العيطة الجبلية «عيطة القوس» لا يتغنى بشموخ هذه القبائل في الدفاع عن الوطن والدين والعرض ورموزها، وذلك في ارتباط بين هذه الرموز والمتخيل الشعبي لأهل هذه القبائل. فلكل اسم في النصوص الشفعية مدلوله الخاص، ولم يتم توظيفه عبثاً، لأن «الشعوب الشفعية تشترك في النظر إلى الأسماء (وهي نوع من الكلمات) بوصفها ذات

سلطان على الأشياء»<sup>28</sup> وهذا ما يدفع إلى البحث في سلطان هذه الكلمات.

وَالظَّرْطَاقُ الْبَارُودُ فَالْعُقْبَةُ دَعُصَاوَةٌ

الْحُبِّيَّةُ وَجَرَّحَتْنِي

\*\*\*

أَبُو هَالَلْ أَبُو هَالَلْ      أَبُو هَالَلْ بِالرَّيْبَةِ  
خَرَجُوا مِنْ تَمْلُودْ      خَلَاوْ تَمَّا الْهَيْبَةِ

\*\*\*

أَسْيَادِي وَمَا تَكَلَّمَ الْبَارُودُ

أَنَا سَيَادِي بَيْنَ لُخْمَاسْ وَغُصَاوَةٌ

أَسْيَادِي وَغَزُّوا عَلَيْنَا الرِّجَالُ

أَنَا سَيَادِي وَمَا الْمَجْرُوحُ يَدَاوَى

يجعلنا تأمل هذه النصوص نقف أمام مجموعة من الرموز الدالة على الجانب الحربي، من خلال توظيف ألفاظ مثل البارود، الهيبة، وأسماء مجموعة من القبائل، وأما عن البعد الوطني في رمزية هذه القبائل من خلال الدفاع عن الوطن فيتمثل كذلك في كون العيطة في المغرب بشكل عام و«عيطة القوس» بشكل خاص شكلت رافدا من روافد شحذ الهمم، وتنمية الحس الوطني، ولذلك «نستطيع كباحثين ودارسين، أن نتتبع انتشار النصوص العيظية الوطنية في الأدب الشعبي بين الطبقة الشعبية وتفاعل هذه الطبقة مع هذه النصوص، فنرى تعلقها بالقضايا الوطنية على اختلاف درجاتها وحرارتها في الساحة الوطنية..»<sup>29</sup> فرغم ورود هذا القول في ما قد يترتب سلبيا عن تعلق الطبقة الشعبية بهذا الفن، نلاحظ أن هناك تفاعلا قويا بين هذه الطبقة بل كل الطبقات الاجتماعية، من جهة، ونص العيطة وغناها، من جهة أخرى.

أَوْ مَا الْحَزَامُ أَيَا الْوَلَادْ      أَلْتَّأْوِيلُ الْوَلَادْ  
أَسْبَعَةُ رَجَالْ      أَلْعُدُوْ مَدُوْرُ بَكْمْ  
أَوْ سَيَدِي الْحَاجَّ الْعَرَبِي      أَلْتَّأْوِيلُ الْوَلَادْ  
أَسْبَعَةُ رَجَالْ      هُوَ حَجَابٌ عَلَيْكُمْ

أَشُوْطَةُ ذُلْعُدْيَانْ      أَرَبِّي الْعَالِي، أَنَا الْعَوِيلُ      وَلَا يَأْغُرُ لِرَبَاغْ  
هَذِي عَيْطَةُ الْقَوْسِ      أَرَبِّي الْعَالِي أَنَا الْعَوِيلُ      كَالرِّيُوسْ كَتَقَطْعْ  
أَمْوَلَايْ بُوْشَى الْخَمَارْ      أَرَبِّي الْعَالِي      الْعَايِلْ مَا زَيْنُو بِالْصُّورَةِ  
تَمْرَطَاحْ الْمَالُوفْ      أَرَبِّي الْعَالِي      الْعَايِلْ كَالْفَرْجَةِ مَنْصُورَةِ  
أَسْيَادِي وَمَا تَكَلَّمَ الْبَارُودُ

أَنَا سَيَادِي بَيْنَ لُخْمَاسْ وَغُصَاوَةٌ

أَسْيَادِي وَغَزُّوا عَلَيْنَا الرِّجَالُ

أَنَا سَيَادِي وَمَا الْمَجْرُوحُ يَدَاوَى

أَنَا الْعَايِلُ اللَّهُ يَنْصُرُ السَّرِيَّةَ

أَنَا الْعَايِلُ أَرَى دِيَالَكُمْ

لَا حَوْلَ لِلَّهِ

في هذا المقطع من نص عيطة القوس، يبدأ الشاعر بالدعوة إلى «الحزام» والحزام في تداول أهل المناطق الجبلية - حسب الشهادة الشفوية - هو الاستعداد والتأهب لأمر طارئ أو قد يطرأ، غير أن هذا الاستعداد يجب أن يكون في نطاق الجدية والنظام، «أَلْتَّأْوِيلُ أَلْوَلَادْ» فالتأويل هو النظام ومنها قولهم لأبنائهم مثلا «كُلْ بِالتَّأْوِيلِ» أي تناول أكلك بنظام. بعد ذلك ينتقل لذكر اسم سبعة رجال، دفين مراكش، لشحذ الهمم ويقرنها بجملة «أَلْعُدُوْ مَدُوْرُ بَكْمْ» ليبين الهدف من دعوته لاستعدادهم، فالدعوة «لِلْحَزَامِ» أي: الاستعداد، و«بِالتَّأْوِيلِ» أي: بنظام، القصد منها هو التصدي للعدو الذي يحيط بهم.

كما يأتي على ذكر الولي الصالح سيدي الحاج العربي ويقرن ذكره «بِالتَّأْوِيلِ» فمن خلال الشهادة الشفهية، هناك من ربط «بِالتَّأْوِيلِ» في الاستعداد للحرب حسب دعوة نص العيطة، بِالتَّأْوِيلِ المعمول به في مراسم الزيارة والمواسم، وهناك من ربط ذلك بِالتَّأْوِيلِ بدعوة صريحة لتنظيم الصفوف من أجل التصدي للمستعمر فقط، مع ضرورة الإشارة إلى ما تشكله بركة هؤلاء الأولياء، في المتخيل الشعبي لسكان قبائل اجباله، من دعم وسند معنويين، وهذا ما يؤكد، البيت الموالي من القصيدة

أَسْبَعَةُ رَجَالْ هُوَ      حَجَابٌ عَلَيْكُمْ



عن هذه المعركة يقال عن مجموعة من المعارك التي عرفتها قبائل أخرى مثل: معركة عين بوعسة بقبيلة بني مزكلدة ومعركة بريكشة برهولة، ومعركة سوق الثلاثاء باغزاوة، وهناك بعض المعارك التي وصلت إلى حد إسقاط طائرات العدو.

(2) قبيلة الأخماس وأغزاوة معقل الدفاع عن الدين والوطن:

- قبيلة الأخماس: الموقع في الأرض والنظم:

تقع قبيلة الأخماس، وهي التي تضم مدينة شفشاون، في عمق القبائل الجبلية، تحدها من الشمال قبيلة «بني تيت» و«بني خشان» ومن الجنوب قبيلتي «أغزاوة» و«بني أحمد» ومن الشرق مدينة شفشاون (جبال اغمارة)، ومن جهة الغرب قبيلتي «بني يسنف» و«بني زكاز»، وفي الرواية الشفوية أكد معظم المبحوث معهم من القبيلتين ومن قبائل أخرى، أن المنطقة بين قبيلتي الأخماس وأغصاوة عرفت حروباً طاحنة منذ القديم، وأن اسم بوهال الذي يتم النداء عليه في نص العيطة.

أَبُو هَالَكْ أَبُو هَالَكْ  
أَبُو هَالَكْ بِالرَّيْبَةِ  
خَرَجُوا مَنْ تَمْلُوكْ  
خَلَاوَتْهَا الْهَيْبَةِ

فالحجاب هنا هو رمز البركة، وما ستمنحه هذه البركة للمقاومين من حماية ووقاية، وعزم وإصرار ودعم نفسي ومعنوي، من أجل الثبات على شأن الجهاد والدفاع عن القبيلة/الوطن. وقد يتسع مفهوم العدو هنا ليشمل الظرف الزمني والطبيعي، كحالات الجفاف والمجاعات التي ضربت المنطقة وخصوصاً سنة 1945، حسب مجموعة من الشهادات الشفوية. ومن بين أهم تلك الشهادات الشفوية، أن أحد المجاهدين وهو يحكي أنه عند تصديهم للمستعمر في جبل يسول، «كان شيخه في الحرب يدرسه على إصابة العدو في الحرب، فكان يدعوه بأن يجعل الخصم على ذبابة البندقية ثم ينادي باسم أحد أولياء الله، ويضغط على الزناد حتى يصيب الهدف بشكل دقيق»<sup>30</sup>.

هذا التدريب وهذه الغيرة على الوطن في كل القبيلة، كلها عوامل ساعدت على تطوير الحس الوطني، ورفض الاستعمار، وهذا ما أرخت له مجموعة من المعارك القوية التي عصفت بالعدو، وكان خيرها معركة القشادشة التي شنّها دوار القشادشة من قبيلة بني مسارة على العدو الفرنسي «كانت أعظم معركة خسرت فيها فرنسا أحسن ما كانت تملكه من الضباط والجيوش»<sup>31</sup>، بل ما يقال

لقد برع الشاعر الشفهي بما فيه الكفاية، وبدقة لا متناهية في نظم هذه الأبيات وصارت غاية في الجمال والخصوبة، لما جمع بين مجموعة القبائل، من جهة، ومجموعة من الموضوعات والقيمات الرئيسية التي تناولتها العيطة، من جهة ثانية، وقبل الخوض في هذه الموضوعات يجب أن نعرف الموضوعات باعتبارها «ليست سوى التلوين العاطفي لكل تجربة إنسانية، في المستوى الذي تستخدم فيه العلاقات الأساسية للوجود، أي الطريقة الخاصة التي يعيش بها كل إنسان علاقته بالعام، وبالأحرين، وبالله»<sup>34</sup>. ومن هذه الموضوعات الوطنية التي شعرها العروسي والكرفطي وشكلت تجربة علاقتهما بالعالم نذكر على سبيل المثال:

موضوعة الحرب: باعتبارها الموضوعة الأساس ويتبدى ذلك من خلال توظيف المعجم الدال عليها حيث نجد «الشواطة ذلعيان»، التي تعني حرقة ومكيدة العدو، ولفظة البارود، الرجال ولفظة المجروح، الريحوس كتقطع. وكل هذه الألفاظ تؤشر على موضوعة الحرب التي دارت في هذه البقاع، ومن هنا يمكن القول إن المنهج التاريخي قارب إلى حد ما سياق وظروف إنتاج هذا النص الشفهي، وأن البحث التاريخي من شأنه أن يضع النص العيطي في إطاره الخاص ويجعل منه وثيقة تاريخية، على عكس الاكتفاء بالنظرة السطحية لفن العيطة الأصيل. ذلك لأن العيطة حسب حسن نجمي «انتقدت ظروف الحرب، ومحنة الإنسان البسيط الذي عانى الخوف، الجوع، الموت»<sup>35</sup>، ولهذا يمكن اعتبار شعر العيطة، بانفتاحه على المحيط، هو شعر نظمته الجماعة.

موضوعة الحب: من خلال العبارة، «تم طاح المألوف»، يتبين أن أهم وظائف «الموسم» نجد وظيفة التعارف بين الشباب والشابات من أجل الزواج، وإن كان ذلك يتم في الغالب في سرية تامة، ويكتفي هؤلاء الشباب فقط بنظرات، لمعرفة عائلة الطرف الآخر وتحديد موعد الخطوبة. وذلك ما يتأكد من خلال نص عيطي آخر حيث يقول:

هو اسم جبل يقع بين قبيلتي اغزاوة والاحماس وليس المقصود به جبل بوهلال الذي تقع مدينة وزان بسفحه، و«هذا الجبل شهد حروبا طاحنة دارت بين المجاهدين والمستعمر وبين المجاهدين والاستبداد بشتى أشكاله»<sup>32</sup>، وهذا ما يؤكد كتاب 'الاستقصا' للناصرى حيث «(لما كانت سنة ثمان ومائتين وألف) ثار بقبيلة الأحماس من جبال اغمارة رجل من طلبتها يقال له محمد ابن عبد السلام ويدعى زيطان فاجتمعت عليه سماسرة الفتن من كل قبيلة وكثر تابعوه وكان السبب في ثورته أن القائد قاسما الصريدي كان واليا بتلك الناحية أيام المولى يزيد رحمه الله فلما بويع المولى سليمان ولي على تلك الناحية القائد الغنيمي. وكان عسوقا فيما قيل فقبض على القائد قاسم واستصفى أمواله وبث عليه العذاب كي يظهر ما بقى عنده حتى هلك في العذاب فثار زيطان واجتمعت عليه الغوغاء من أهل تلك البلاد ولما شرى داؤه بعث السلطان بجيش إلى القائد الغنيمي وأمره أن يقصد زيطان وجمعه فزحف إليه ببلاد اغصاوة قرب وزان وأوغل في طلبه فنهاه ومن معه من رؤساء الجيش عن التورط بالناس في تلك الجبال والشعاب فلج واقتحمها بخيله وراميته ولما توسطها سالت عليه الشعاب بالرماة من كل جانب وهاجت الحرب وأحاط العدو بالجيش فقتلوا منهم وسلبوا كيف شاؤوا وردوهم على أعقابهم منهزمين، ولما اتصل خبر الهزيمة بالسلطان اغتاض وقبض على الغنيمي ومكن منه أولاد قاسم الصريدي»<sup>33</sup>. وتعتبر هذه الأبيات من «عيطة القوس»، كما سماها الشاعر الشفهي، خير دليل وخير تأريخ شعبي لهذه الحرب.

أشوَطة ذلْعُديانْ أربيّ العالِي، أنا العوِيلْ وَلَا ياغْلِي لُرباغْ  
هذي عَيْطَةُ القَوْسِ أربيّ العالِي أنا العوِيلْ كالزَيْوُسْ كَتَقْطَعْ  
أمولايْ بُوشتي الخَمَارْ أربيّ العالِي العالِي ما زَيْنو بالصُورة  
تَمْ طاحْ المألُوفْ أربيّ العالِي العالِي كالفرجة منصورة  
أسيادي وما تكلّم البارُودْ أنا سيادي بينْ لُحماسْ وأغزاوة  
أسيادي وعزّوا غلبنا الرّجالْ أنا سيادي وما المجرُوح يداوى



### (3) الدلالة الرمزية في الجمع بين القبائل:

لقد حاول الشاعر الشفهي جمع أكثر من اسم قبلي في عيطة واحدة، مقدما في ذلك وصفا رغم أنه سريع ومختزل، إلا أنه يحمل أكثر من دلالة، فلو قمنا بإحصاء القبائل من خلال العيوط، فإننا قد لانعثر على قبيلة من قبائل اجباله لم يتم ذكرها، ولعل القصيدة التي يغنيها رائد العيطة الجبلية حاجي السريفي، وغيره كثير بعنوان «جيب لي شي مرا جبالية» خير دليل على ذلك، وفيها ذكر قبيلة بني عروس وبني يسف واغمارة والاحماس وجبل لحبيب وبني كرفط وغيرها:

فمن خلال الملاحظة الأولية لقصيدة «جيب لي شي مرا جبالية» يتبين أن الشاعر الشفهي، ذكر اسم اثنتا عشر قبيلة من قبائل اجباله وخلالها يطلب من أمه أن تزوجه من امرأة جبالية من إحدى هذه القبائل، لكن السؤال المطروح هنا من أين حصل هذا الشاعر على اسم هذه القبائل وانتماؤها؟ ثم لماذا حصر زواجه داخل قبائل اجباله؟ بل لماذا جمع كل هذه القبائل في نص عيطي واحد؟.

كان لاجتماع القبائل الجبلية شأن في كل شيء، وخير دليل على ذلك النص الذي أوردناه في المحور السابق حول اجتماع القبائل على القائد زيطان من أجل مساندته في ثورته. رغم أن كل تجمع قد تلحقه التفرقة «لما دخلت تسع ومائتين وألف أمد السلطان (مولاي سليمان) أخاه المولى الطيب بجيش وافاه بطنجة فخرج منها ومعه عسكرها وعسكر العرائش وصمد إلى بني جرفط عش الفساد ونزل على بلادهم وقتلهم في عقر ديارهم فقتل مقاتلتهم وأحرق مداسرهم واتتهب أموالهم ومزقهم كل ممزق فجاؤوه خاضعين تائبين فعفا عنهم ثم تقدم إلى بني حرشن من بين يدير على تفيئة ذلك ففر الثائر زيطان إلى قبيلته بالاحماس وتسالت عنه القبائل التي كانت ملتفة عليه واستنزله المولى الطيب بالأمان فظفر به وبعث به إلى السلطان»<sup>37</sup>. ويمكن القول إن هذا الاجتماع والالتفاف، سيعرف التفرقة بسبب انتشار أعمال الفوضى التي عرفت بها بعض القبائل.

كَانِبْكَي وَأَنْبَكِي  
وَاعْيُونُكَ الْعَايِلَةُ  
وَالظَّالْعَيْنُ يَزُورُوا  
غَيْنِي شَفْتِ الزَّيْنُ  
وَأَنْقَطَرُ فَادْمُوعِي  
فِي قَلْبِي جَرَحُونِي  
فَالْعُقْبَةُ يَرْتَاخُو  
وَأَزْكَابِي طَاخُو

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن العيطة، بشكل عام، والجبلية على وجه الخصوص، «تنتقد ظروفها اجتماعية قديمة، قيدت حرية الفرد في ربط علاقات حب بالجنس الآخر واختيار زواجه»<sup>36</sup>، كما نجد الشاعر ينتقل إلى موضوع حب عذري آخر، تمثل في حبه للرجال المجاهدين في شبه رثاء، «وَمَا عَزُّو عَلَيْنَا الرَّجَالُ». وكأنه يحاول أن يترجم إحساس الجماعة بالحنين لمن لقوا حتفهم في المعارك واللوعة عليهم، دون أن ينسى المجروحين، الذين سيمثلون للشفاء.

الموت: وتتأرجح الموت بين موت قطيع المواشي المذبوح 'كالزَيْوُسْ كَتَقَطْع' من أجل الولائم والوجبات المرافقة للموسم. وموت صعب لا يهون الألامه، وهو موت الرجال في ساحة الوغى، دفاعا عن الوطن، «عَزُّو عَلَيْنَا الرَّجَالُ».

الفرجة: لا يخلو أي «موسم» من مواسم اجباله من مظاهر الفرجة واللعب والمرح، وقد كان الشاعر الشفهي في نص العيطة جد دقيق في وصف مظاهر هذه الفرجة، حيث قال «كالفرجة منصورة» وهي استعارة جد بليغة تؤثر على حضور كل مظاهر الاحتفال والفرجة في هذا الموسم.

القبيلة: وهنا مربط الفرس فالقبيلة في العيطة الجبلية ركيزة أساسية في نسقها، حيث ساهمت في بناء النص العيطي والتمثل القيمي سواء للأحداث أو الرجال، أو الأماكن أو الأولياء، وحتى للمواضيع والقيم الرئيسة فيها. بل جعل الشاعر الشفهي الموقع الجغرافي الهام جدا لقبيلة الاحماس في الحرب والثورات تقابله مركزية هذه القبيلة وبقية القبائل، في النص العيطي «أسيادي وَمَا تَكَلَّمُ الْبَارُودُ بَيْنَ لُخْمَاسْ وَاعْزَاوَة» وهو ما سنبينه في المحور القادم.



## العمارة والإنسان في صعيد مصر (بحث ميداني)

أ. محمد شحاته علي - كاتب من مصر

العمارة في صعيد مصر لا تطلق فقط على المساكن، لكنها تعني العمار وهو وجود أهل المنزل في منزلهم، مما يُضفي عليه الروح ويجعله كائناً حياً يستأنس به أصحاب المنزل وأحبائهم، كما أن البيت لا يُطلق فقط على المسكن، ولكنه يعني عندهم العائلة أو القبيلة الكبيرة فيقولون (بيت عطية - بيت الجيلالي...)، كما أن البيوت عندهم مقدسة كقدسية المرأة، فلا يدخلها أحد بدون استئذان فيقولون (البيوت لها حرمة)، لذلك كان للبيت قيمة وأهمية كبيرة عندهم.

وعرف المصريون المنازل منذ عصور ما قبل الميلاد، وما تبقى من منازل الفراعنة ومعاييدهم شاهد على ذلك، حيث أن المجتمع المصري عرف الاستقرار من آلاف السنين بسبب وجود النيل والعمل بالزراعة، فبنى المصريون القدماء منازلهم من الطين اللبن.

«أما مبانيهم الدنيوية فكانت تقام وسط المزارع من اللبن، فلذلك كان اختفاؤها محتملاً، لعدم صلابة المادة التي تبنى منها أولاً، ولتعاقب المدينيات ثانياً، وكان ظهور

2012 - 2013 - 2015 - 2017»، من إحدى قرى مركز البداري - محافظة أسيوط.

### منطقة البحث

(قرية نزلة القنطرة - مركز البداري - محافظة أسيوط - مصر)

مركز البداري:

- يقع مركز البداري شرق النيل جنوب محافظة أسيوط على الحدود مع مركز ساقلته التابع لمحافظة سوهاج جنوباً ومركز ساحل سليم التابع لمحافظة أسيوط شمالاً.

يضم مركز البداري سبع وحدات محلية، ويعد البداري من أكبر البلدان تصديراً للرمان.

وكان البداري مركزاً لحضارتين من أقدم حضارات البشر، وهما حضارة ديرا تاسا (حوالي سنة 4800 ق.م.) وحضارة البداري (حوالي سنة 4500 ق.م.). وتعتبر حضارتها من أغني حضارات مصر الخالدة في العصر الحجري؛ حيث تشمل بعض النواحي الهامة كالزراعة والزينة والأثاث، وتعتبر النقطة الأولى لحضارتي نقادة الأولى ونقادة الثانية، وتضاهي حضارتي بابل وأشور بالعراق، وهي أهم حضارات عصر ما قبل التاريخ لحضارة الفراعنة والتي سبقت غيرها في مناح عديدة هامة مثل<sup>2</sup>:

الزراعة والفخار والزينة والمقابر، وتوجد بها منطقة أثرية في بطن الجبل الشرقي المواجه لقرية (الهامة)، وهي عبارة عن مقابر أثرية بها تماثيل حجرية، ووجد في المنطقة المقابلة لقرية الهامة منطقة أثرية بها مومياة في أمعائها بقايا شعير غير مهضوم، مما يدل على أنها من أولى البلدان التي عرفت الزراعة في تاريخ مصر.

والمساكن قديما كانت تقع بالغرب من مقابرهم ولم يعثر على مساكن ظاهرة - والأثاث بسيط شمل أغطية ووسائد جلد وإن كان يرى البعض أنها كانت أكواخا بيضاوية من مواد نباتية ضعيفة ولعله السبب في اختفاء هذه المساكن.

أول مميزات واضحة في فن المعمار المصري، في خلال الأسرتين الأولى والثانية، انتشار استعمال اللبن في إقامة الجدران وصنع الأبواب وصنع الأبواب والعمد والسقف من الخشب، وهما المادتان اللتان كانتا في متناول المصري في ذلك العصر، ولا غرابة في ذلك؛ فطمي النيل الذي كان يخلط ببعض مواد أخرى وخاصة التبن كان صالحا لعمل قوالب من اللبن صلبة، قاومت لعدة آلاف من السنين. يضاف إلى ذلك أن طبيعة البناء باللبن في جو حار كجو البلاد المصرية لا يمتص الحرارة بسهولة كالأحجار الصلبة<sup>1</sup>.

ثم تغيرت أنماط بناء المنازل ومكونات البناء وخاماته في الفتح الإسلامي لمصر وفي عهد الدولة الفاطمية والملوكية والعثمانية وتأثر بثقافة الوافد سواء العربي أو الأجنبي أثناء الاحتلال الفرنسي والبريطاني لمصر، وربما تأثرت المدن الحضرية أكثر بهذا التغير لأنها كانت محط الرحال لتلك العهود، غير أن صعيد مصر البعيد كثيراً عن تلك المدن ظل على حاله لفتترات كبيرة، وصمد أمام تلك التغيرات وظلت منازلها التقليدية بكراً وامتدادا للطرق البناء وخاماته في مصر القديمة وحتى وقت قريب، حتى طالها التغير في السنوات الأخيرة، بفعل وصول التحضر لكل بقاع مصر.

وأهم ما يميز العمارة التقليدية في صعيد مصر هو استخدامها لمواد خام من البيئة الزراعية، وكذلك بساطة المنازل وعدم وجود تفاصيل كثيرة كعمارة المدن، لأن الصعيدي لا يريد من المنزل سوى أن يكون مكانا للنوم والحماية من الشمس والمطر واستقبال ضيوفه، ومكان لتخزين حبوبه وماشيته وطيوره.

ولم تتأثر العمارة التقليدية في صعيد مصر بالفروق الطبقيّة آنذاك، حيث أن معظم أفراد المجتمع كانوا طبقة واحدة تقريباً فيما عدا بعض الأفراد في كل قرية ويعدون على أصابع اليد الواحدة الذين تميزت منازلهم عن باقي منازل أفراد المجتمع الفقراء. والبحث الذي بين أيديكم هو بحث ميداني تمّ جمع مادته باستخدام أدوات العمل الميداني مثل (الكاميرا والتسجيل والمقابلات الميدانية ودليل العمل الميداني) كما اعتمد البحث المنهج الوصفي في دراسة الموضوع، وتم جمع مادته الميدانية أعوام «2009 - 2010

### قرية البحث (نزلة القنطرة)<sup>3</sup>.

وقرية (نزلة القنطرة) من قرى مركز البداري، وتتبع الوحدة المحلية لقرية العقال القبلي وتتكون من:

(1) الجزيرة (منطقة الصيد والزراعة):

يقع الجزء الغربي من القرية على ضفاف النيل، ويمتلك جزء من أهلها مساحة من الأراضي في جزيرة وسط النيل: تقع في الجانب الغربي من القرية، تسمى أيضاً (الجزيرة)، ويزرعون فيها القمح والبرسيم وبعض الخضراوات في موسم الشتاء، وفي نهاية الموسم عندما يقترب فصل الشتاء تغمر المياه الجزيرة، فلا يظهر منها أي شيء، ويقوم الأهالي بحصاد القمح بالكاد لأن المياه ترتفع في كل يوم؛ ويقومون بنقل القمح في مراكب صغيرة تسمى (الفلوكة)، أو في مركب كبير يسمى (الصنل)، وينقلونه للجهة الشرقية فوق الضفة؛ لتتم عملية (الدرس)، وهي فصل التبن عن حبات القمح.

ويطلق على السكان القريبين من النهر اسم (الجوازرية)، أي الذين يملكون أرض الجزيرة ويعملون بحرفة صيد السمك.

ونادراً ما تبني المنازل في الجزيرة بسبب فيضان النهر الذي يأتي في الصيف فيدمر كل شيء، وأحياناً تبني بيوت الخوص (الذرة الرفيعة) التي يسهل إقامة غيرها بعد إنحسار مياه الفيضان.

(2) البلد (منطقة الزراعة والإقامة):

وعلى مسافة كيلو متر من ضفاف النيل تقع القرية الأم، ويسمونها (البلد)، وبها غالبية منازل القرية، والمبنية من الطين اللبن، باستثناء بعض المنازل المبنية من الطوب الأخضر (اللبن) وأحياناً الحُمرة، وبعض المنازل المبنية من الخوص (أعواد الذرة الرفيعة) والمنتشرة في الزراعات.

ويحُد القرية من الشرق (ترعة)، وإلى الشرق من الترعة تمتد الأراضي الزراعية، لمسافة كبيرة.

ويعمل جميع أهل القرية بالزراعة وتربية الماشية، وفي أثناء النهار يقوم الفلاحون برعاية الأرض، إما بالحرث أو الري أو زرع واقتلاع المحاصيل أو جز الحشائش للماشية حسب

المحصول وموسم الزراعة، ويرتبط (الجوازرية) بأهل البلد بروابط النسب، ومن أهل البلد من له أراضٍ زراعية في الجزيرة والعكس أيضاً، وذلك لأن المكانين متجاوران.

(3) الشيخ عيسى (منطقة المقابر):

وتقع في الشرق من قرية البحث، أسفل الجبل الشرق، وتبعد حوالي ثلاثة كيلو مترات من القرية، نذهب إليها سيراً على الأقدام. وتعد هذه المنطقة مكاناً لدفن موق قريتنا وجميع القرى المجاورة، وتتميز بارتفاعها عن سطح الأرض، كونها متاخمة للجبل، وبها المقابر، والتي تسمى عندنا (الترب - الفسقية): وهي مبنية من الطوب اللبن، وعبارة عن غرفة أسفل الأرض، وبها (طاقة) يدخلون منها الميت ويغلقون عليه بالطوب اللبن؛ ثم يردمونها بالرمال.

ويعد هذا المكان من أكثر الأماكن التي يرتبط بها أهل القرية، ففيه يرقد جميع أقاربهم من الأجداد والأباء والإخوة والأبناء الذين انتقلوا إلى العالم الآخر.

### أشكال المنازل في منطقة البحث ومكوناتها

أراضي الصعيد (وادي النيل) أراضٍ طينية، يمكن البناء عليها بدون أساس خرساني قوي، لأنها تحمل الأثقال والأبنية المرتفعة ولا يحدث بها انهيارات كما في الأراضي الرملية.

وغالبية المنازل في صعيد مصر كانت تُبنى في الأراضي الزراعية، ولكن يختلف المنزل حسب الحالة المادية لأصحابه، ويختلف اتساعه حسب احتياجاتهم.

### منازل البوص (السبّاتة)

(1) أساس المنزل:

هذا النوع من المنازل لا يحتاج إلى أساس، فقط كان المزارع يقوم بشق قناة على هيئة مربع أو مستطيل حسب مساحة المنزل بعمق متر تقريباً، ليضع بها الجزء السفلي من (السبّاتة)، ثم يقوم بردمها بالحجارة والتراب، لتثبيتها ثم يقوم برشها بالمياه زيادة في متانتها.



## (2) خامات المنزل:

تتكون منازل البوص من مكونات الزراعة والبيئة في الصعيد، وهي أعواد الذرة الرفيعة الجافة، وأحياناً أعواد نبات (الغاب) وحبال من ليف النخيل وجذوع النخيل وأخشاب السنط والطين.

## (3) طريقة إعداد الخامات المستعملة في بناء المنزل:

جدار منازل البوص يسمى (سباته)، وهي عبارة عن أعواد الذرة الرفيعة الجافة، يتم جمعها في الحقل، ثم يقوم المزارع بإحضار ليف النخيل، ويقوم بتصفير تلك الحبال في شكل دائري حتى تصبح قطعة واحدة حسب الطول الذي يريده، ويحرص على أن يكون سُمْكها رقيقاً، ويصنع منها مئات الأمتار، وبعد تمام صنع حبال الليف يقوم بوضع تلك الحبال على الأرض بشكل طولي، ويقسمها ثلاثة حبال متوازية، ويثبت كل واحد منها بعصا في بداية الحبل وعصا في نهايته، ويكون كل حبل من الثلاثة بطول خمسة عشر متراً، يقوم بشد خمسة أمتار منها على الأرض، والباقي يقوم بطيه ليصبح مثل الكرة أو اللفة في بداية الحبل، وتكون المسافة بين كل حبل من الثلاثة حوالي متر تقريباً.

ثم يقوم بعد ذلك بوضع أعواد الذرة الرفيعة فوق الحبال الثلاثة بشكل عرضي، بحيث يُشكل الحبل وأعواد البوص شكلاً متقاطع (الطول والعرض) أو رأسي وأفقي.

بعد ذلك يجلس ثلاثة أفراد؛ كل واحد منهم في مقدمة حبل من الحبال، ويجذبون أعواد البوص في وقت واحد، وكل حزمة بها حوالي خمسة أعواد من بوص الذرة الرفيعة، ثم يقومون بربط تلك الحزمة بالحبل الذي تم طيه قبل ذلك عن طريق ربط الحبل الأعلى بحزمة البوص بالحبل السفلي، وبعد ذلك يجذبون حزمة أخرى ويكررون هذا الفعل في وقت واحد حتى تنتهي أعواد البوص ويتم تصفير (السباته) بطول خمسة أمتار تقريباً، ويحرصون على ترك جزء من الحبال في نهاية (السباته) بطول متر تقريباً، لأنه سيستعمل بعد ذلك في مهمة أخرى.

ثم يقومون بتصفير أعداد أخرى من (السباته) على حسب طول المنزل المراد بناؤه، وبعد تمام تجهيز جدران المنزل (السباته) يتم وضعها جانباً.

ثم يقومون بتجهيز (سباته) أخرى بغرض سقف المنزل بها بعد بنائه حسب المساحة المربعة للمنزل (الطول في العرض)، ثم يتم وضعها جانباً.

وبعد ذلك؛ يحضرون أجزاء النخيل التي تم شقها إلى أربعة أجزاء بشكل طولي لاستعمالها كدعائم للمنزل، ويحضرون أيضاً بعد فروع الأشجار (السنط).

## (4) طريقة بناء المنزل (السباته):

### - جدران المنزل من الخارج والداخل:

بعد تمام تجهيز الخامات المستعملة في البناء، يبدأ العمل في البناء، فيقومون بحفر حفرة كبيرة وتثبيت جذع النخلة بشكل رأسي في كل طرف من أطراف المنزل الأربعة، وأحياناً يضعون جذعاً بين كل طرف وطرف حسب طول ضلع المنزل، وبعد ذلك يقومون برفع (سباته) إلى جانب الجذع الأول ويضعونها في القناة المحفورة بالأرض، ويربطون الحبال الثلاثة المتبقية في طرف (السباته) في جذع النخلة لتثبيتها، وبعد ذلك يقومون بوضع الأحجار والتراب حول (السباته) لتثبيتها في الأرض جيداً بحيث تقف مثل الجدار، وبعد ذلك يحضرون (سباته) أخرى إلى جانب (السباته) التي سبق تثبيتها في الأرض ويضعونها في القناة المحفورة، ويقومون بربط الحبال الثلاثة المتبقية من السباته الثانية في طرف السباته الأولى المثبتة، ويتم تكرار ذلك حتى يكتمل بناء جدران المنزل من الخارج، وبعد ذلك يتم تقسيم المنزل من الداخل حسب الحاجة (غرفة للنوم وثانية لجلوس أفراد الأسرة وثالثة لجلوس الضيوف ورابعة للطيور والماشية)، ويتم تثبيت جدران (السباته) من الداخل كما حدث في الخارج تماماً، وبعد تمام تثبيت جميع جدران المنزل؛ يتم وضع الطين المخلوط بتبن القمح فوق الجدار حتى لا تدخل الحشرات والحيوانات للمنزل أو يصبح عرضة للمارة يرون ما بداخل المنزل، وللحفاظ على جدران المنزل من التلف لفترات طويلة.



#### - سقف المنزل:

وبعد الانتهاء من تثبيت جدران المنزل من الخارج والتقسيم الداخلي له، يتم تثبيت سقف المنزل، عن طريق وضع أخشاب السنتط من أعلى بين كل جذع نخلة وآخر وربطها جيداً، ثم بعد ذلك يتم حمل (سباته) ووضعها فوق تلك الأخشاب وربطها بالحبال في الأخشاب جيداً حتى لا تؤثر الرياح فيها لتكوّن سقف المنزل، ولوجود مسافات بين حزم أعواد الذرة تنفذ منها أشعة الشمس، يقومون بوضع الطين المخلوط بطين القمح فوق السباته من أعلى لمنع تسرب المطر أو أشعة الشمس لداخل المنزل.

#### - أبواب المنزل:

الأبواب الداخلية: يحرص صاحب المنزل أن تكون الأبواب الداخلية للغرف خفيفة، حتى لا تؤثر على جدران المنزل الضعيفة، فيتم صنع الأبواب الداخلية من أعواد الذرة الرفيعة أيضاً، ويتم تثبيتها في جدار الغرفة بأعواد من جريد النخل.

الباب الخارجي: يحرص صاحب المنزل أن يكون الباب الرئيسي للمنزل قوياً إلى حد ما، فيقوم بعمل دعائم له من جذوع النخل من اليمين واليسار والجزء العلوي ويكون ارتفاعه مترين ونصف المتر تقريباً، ثم يقوم بتصنيع جسم الباب من أعواد جريد النخل المثبتة في

أخشاب السنتط ويتم تثبيت أعواد جريد النخل في أخشاب السنتط عن طريق (مسمار) أو عن طريق حبال الليف، ويتم عمل قفل لغلط الباب من خشب السنتط يغلق داخل فتحة في جذع النخلة المثبت على يسار جسم الباب، ويحرصون على أن تكون فتحة الباب الرئيسي كبيرة لتسمح بدخول الماشية التي يربونها للحوش الداخلي للمنزل.

#### (5) مكونات المنزل من الداخل:

#### - أدوات إعداد الطعام والخبز:

بعد الانتهاء من بناء جسم المنزل (السباته) تبدأ ربة المنزل في تجهيز الأدوات التي تحتاجها أثناء الحياة اليومية مثل:

الفرن البلدي: والفرن بناء مهمته إعداد الخبز ويبنى في الجزء الخلفي للمنزل، والمكان الذي يبنى به الفرن لا يكون مسقوفاً حتى يسمح بتطاير دخان الفرن لأعلى تلافياً لدخوله المنزل.

فتقوم بعمل بلاطة الفرن من طين يأتي خصيصاً لذلك الغرض من حافة النهر، يتم خلطه بالطين والخمرة جيداً، وتبنى البلاطة على هيئة دائرة قطرها متر ونصف المتر تقريباً، وتوجد بها فتحة على إحدى جوانبها بقطر ثلاثين سنتيمتر تسمح بخروج النار والهب من أسفل إلى أعلى، حتى تساعد على تسخين

البلاطة، وبعد تمام جفاف البلاطة تقوم ببناء دائرة من الجدران بقطر متر ونصف المتر تقريباً، ترتفع حتى نصف المتر من الطين والأحجار، وبعد ذلك تقوم بتثبيت (بلاطة الفرن) أعلى تلك الدائرة، ثم بعد ذلك تكمل بناء الجدران الدائرية أعلى البلاطة على شكل قبة، وتقوم بعمل فتحة أسفل البلاطة لوضع القش بها لتسخين الفرن، وتقوم بعمل فتحة بجانب قبة الفرن على ارتفاع متر وأخرى أعلى قبة الفرن لتسمح بخروج الدخان لأعلى وللتهوية.

وتظهر معتقدات الجماعة حول السحر والحسد في بناء الفرن، فمعظم الأقران البلدي بمنطقة البحث ترسم النساء عليها كف اليد (خمسة وخميسة) لمنع العين والحسد من وجهة نظرهم.

ثم بعد ذلك تقوم بعمل دوائر من الطين المخلوط بالتبن بأعداد كبيرة بقطر خمسة عشر سنتيمتر تقريباً، تُسمى (مقارص)، وذلك لوضع أرغفة الخبز فوقها، وتركه تحت أشعة الشمس أثناء عملية (الخبز) تجهيز العيش الشمسي قبل وضعه بالفرن لإكمال نضجه بالنار.

الكانون أو التنور: وهو أداة تستخدم في تجهيز الطعام والشاي. وتحرص ربة المنزل على بناء الكانون أو التنور بجانب الفرن، وهو عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على شكل مربع بارتفاع حوالي نصف المتر، وتترك به فتحة من الأمام لوضع القش والأخشاب أثناء إعداد الطعام، ويكون بناؤه من الأحجار أو الطوب فقط.

وفي أحد أركان المنزل يتم وضع (زير أو برمة) من الفخار لتبريد المياه التي يحضرونها من النيل أثناء فصل الصيف، ويتم تثبيته فوق ثلاثة أحجار، إضافة لقلعة من الفخار لتناول الماء بها، و(بلاص) لجلب المياه من النهر ووضعها في الزير، كما تستخدم البلاص أيضاً لتخزين (الجبن بالمش) لفترات طويلة، وأيضاً (ماجور) من الفخار لتخزين اللبن تمهيداً لاستخراج الزبد منه، و(برام) من الفخار لتجهيز طعام معين يسمى (المرق)، ومكوناته البصل والطماطم والسمن البلدي واللحم، و(مقلية) من الفخار تشبه الطبق

لتقديم طعام (المرق)، إضافة (لمفراك) من جريد النخل طوله حوالي ثلاثين سنتيمتر لتجهيز طعام (الملوخية واليامية).

ويكون بداخل المنزل أدوات أخرى مثل (الطبلية)، وهي عبارة عن دائرة من الخشب مرفوعة على أربعة أرجل من الخشب بارتفاع ربع المتر تقريباً، يوضع عليها الطعام أثناء الوجبات المختلفة ويجتمع أفراد الأسرة حولها، إضافة إلى (كنكة) من النحاس لتجهيز الشاي على الكانون، و(محساس) من الحديد عبارة عن حديدة بطول المتر ونصف المتر لتقليب النار داخل الفرن، ولسحب أرغفة الخبز من البلاطة بعد نضجها، و(ضبابية) عبارة عن يد من جريد النخل طولها المتر ونصف المتر تقريباً، وفي نهايتها توجد دائرة من معدن (الصفيح) على هيئة كوب لوضع (صب) عجينة العيش (البتاو) بها فوق البلاطة، و(قوادة) وهي عبارة عن عصا من جريد النخل طولها المتر ونصف المتر تقريباً، وفي نهايتها تثبت قطعة قماش، وذلك لتنظيف بلاطة الفرن بها قبل وبعد وضع الخبز عليها، وتوجد (النشابة) وهي عبارة عن عصا من الخشب طولها حوالي المتر تقريباً، وتستخدم في عمل الفطير، إضافة إلى (طبق) مصنوع من جريد النخل بقطر حوالي المتر تقريباً، لوضع الخبز فوقه بعد إخراجها من الفرن لتبريده.

وتقوم ربة المنزل بصنع بعض الأدوات الأخرى من الطين مثل (المخول) وهو عبارة عن دائرة من جدران الطين المخلوط بالتبن بارتفاع نصف المتر تقريباً، مغلقة من أسفل ومفتوحة من أعلى، يتم وضع التبن والعلف به لتتناوله الماشية ومكانه حوش الماشية.

وأيضاً (الصومعة) وهي عبارة عن جدران من الطين المخلوط بالتبن على هيئة قبة ترتفع حوالي ثلاثة أمتار، وبها فتحة على أحد جوانبها من أعلى وأخرى على أحد جوانبها من أسفل، وتستخدم في تخزين الحبوب والفتحة العلوية يتم وضع الحبوب من خلالها، والفتحة السفلية يتم إخراج الحبوب منها أثناء الحاجة، ويتم إغلاقها بحجر أو طوبة من الطين أو مقرصة من الطين حسب قطر فتحة الصومعة.

ويوجد (تشت - طشت) وهو عبارة عن إناء مصنوع من الألومنيوم على شكل دائرة قطرها المتر تقريباً، يستخدم في غسل الملابس، ولتنشير الملابس تقوم بتثبيت حبال الليف في جذوع الأشجار على ارتفاع مترين تقريباً أمام الجزء المكشوف من المنزل ليسمح بتجفيف الملابس.

#### - أدوات إضاءة المنزل:

في تلك المنازل التقليدية لم يكن هناك مصدر للكهرباء وقتها، وكانوا يستخدمون أدوات تقليدية للإضاءة ومنها:

- لمبة (عويل أو صاروخ أو شريط): وهي عبارة عن كوب من الصفيح به فتحة صغيرة من أعلى، يتم وضع شريط من القماش بداخله ويظهر طرف منه أعلى الكوب ويتم تثبيت الشريط بقطعة من الطين حتى لا يسقط داخل الكوب، ويتم وضع (السولار) داخل الكوب الصفيح، وأثناء الليل يتم إشعال الشريط ليظل مضاء طوال الليل، وعندما يحترق جزء الشريط يتم رفعه لأعلى مرة أخرى حتى ينتهي، ثم تقوم ربة المنزل بتغييره بأخر جديد، ويمكن تصنيع لمبة (العويل) داخل المنزل بأدوات بسيطة.

لمبة (بنورة): وهي عبارة عن لمبة يتم بيعها بالمحلات التجارية، وتتكون من كوب سفلي من الصفيح أو الزجاج، يخرج منه شريط من القطن أو الكتان ويتم وضع السولار داخله وإشعال الشريط، ومن أعلى يتم تثبيت (بنورة) من الزجاج الشفاف فوق الشريط، لتضيء المنزل ليلاً، واللمبة البنورة أكثر إضاءة من اللمبة العويل وأقل تلويثاً، إذ تخرج اللمبة العويل كمية كبيرة من الدخان تسمى (ضمد) تتسبب في جعل الجدران سوداء.

#### - أدوات الجلوس والنوم:

المصطبة: وهي عبارة عن مكان مُعد لجلوس أهل المنزل والضيوف وأحياناً للنوم، وهي عبارة عن مستطيل على ارتفاع نصف المتر من الأرض، وعرضها حوالي المتر، ويتم بناء جدرانها من الطين، ومن الداخل يتم وضع التراب بها، ومن أعلى يتم وضع الطين المخلوط بالتبن لتسويتها، ويتم الجلوس والنوم فوقها

بعد جفافها، وتكون المصطبة ملتصقة بجدار المنزل حتى يتكئ الجالس على الجدار خلفه، ويتم بناء العديد من المصاطب للنوم والجلوس حسب الحاجة.

حصير الحلف: وهي عبارة عن فراش يوضع على الأرض أو المصطبة للجلوس أو النوم عليها، وتصنع من نباتات تنمو على حافة الترع والمصارف تسمى (الحلف)، ويوجد حرفي متخصص في صناعتها، فيقوم بتجفيف نبات الحلف وأحياناً الغاب الذي ينمو داخل النيل، ثم يقوم بتصفيره بحبال صغيرة جداً من الليف، وأحياناً يتم تصفيره من (الحلف) نفسه وذلك بتمرير (الحلف) بعضه ببعض بشكل طولي وعرضي.

#### - أدوات الزراعة:

لم يكن يخلو منزل من منازل الصعيد وقتها من أدوات العمل الزراعي، ومنها (الفأس أو التوريّة) والتي تستخدم في تقليب الأرض، و(توريّة الشك أو المنقرة) لعمل نقر صغيرة في الخطوط ووضع الحبوب بها، و(مشرط أو مخش أو منجل) ويستخدم في حصاد القمح وقطع الحشائش، و(شجرف) للتنظيف الحشائش الضارة حول النباتات، و(مزيلة) مصنوعة من الليف لنقل السماد العضوي (السمباخ) من حوش الماشية إلى الحقول، و(بردغة) مصنوعة من الليف والقش والقماش على هيئة كرسي توضع على الدابة (الحمار) لركوب الرجال فوقها، و(النورج) وهو الأداة التقليدية المستخدمة قديماً في فصل التبن عن حبوب القمح.

#### منازل الطين

كان لوجود النهر في مصر أثر كبير على تنوع المواد الخام المستخدمة في العمارة المصرية، ومن أهمها الطين الذي ظل ميراث البناء المصري منذ فجر التاريخ وحتى أوقات قريبة.

(وقد جلب النيل إلى مصر على مدى آلاف السنين طبقة سميكّة من الطمي. صنع منها المصريون منذ أواخر ما قبل الأسرات اللبن، وذلك بخلطه برمل أو تبن أو مادة أخرى ليقوى تماسكه، وحتى لا يتقلص ويتشقق





فيها، كما يوجد بناء من الطين صغير على الأرض مخصص لتربية ومبيت وتكاثر الأرناب يسمى (قُطرة)، غير أن الأرناب لا تكفي بالبناء الذي فوق الأرض؛ وتقوم بحفر اتفاق أسفل (القُطرة) لتلد بها وتتكاثر.

وفي بعض المنازل الكبيرة يقومون ببناء برج من الطين بجانب المنزل وبه فتحات كثيرة (بنائي) وهو مخصص لتربية الحمام (برج الحمام).

وبجانب حوش الماشية يوجد مكان به الفرن البلدي و(الكائون) يقومون بتسخين الماء عليه يأتاه من النحاس يسمى (القدر). ويحوى البيت معظم عناصر التراث الشعبي المادية ومنها (زير وبرمة وقُلة) لتخزين الماء وتناولها، وهي أدوات مصنوعة من الفخار (بالأص) لجلب الماء من النيل إلى المنزل ووضعها في الزير، (برام ومقلاية) لطهي الطعام وتناولها، وحصير من الخلف للجلوس والنوم عليها، كما يوجد (جرام) مصنوع من القطن أو الصوف ويستخدم كغطاء في الشتاء، وفي بداية المنزل توجد غرفة كبيرة مستطيلة تسمى (القجاز أو المندرة) وبها مصاطب من الطين وأحياناً دكك خشبية أو جريد. وهي مُعدة لاستقبال الضيوف وأحياناً لجلوس أفراد الأسرة لسماع الراديو أو تناول الطعام والشاي وتبادل الحديث، و(الزُهبة) وهي مكان متسع أمام المنزل ويقع وسط منازل العائلة؛ وهي مخصصة لجلوس أفراد العائلة من المنازل المختلفة، وأحياناً يبنون فوق المنزل

ويفسد شكله عندما يجف، وكان يعجن بالماء حتى يصير أزجاً، ومن ثم كانت تملأ به قوالب صغيرة مستطيلة من خشب، تترك في الشمس حتى يجف ما بها<sup>4</sup>.

وقد ورث أهل الصعيد تلك الخامات وتلك الطريقة في البناء، فاستخدموا الطين اللين في البناء بدون تشكيل (جالوص الطين) ثم بعد ذلك ظهرت فكرة تشكيله في قوالب من الخشب، ثم بعد ذلك ظهر حرق الطين في أفران تقليدية (القمير) ولكن منازل الطين اللين كانت هي الأكثر شيوعاً في منطقة البحث نتيجة للأحوال الاقتصادية الضعيفة لسكان منطقة البحث.

ولا تختلف منازل الطين في كثير من حيث الشكل والتقسيم الداخلي والمكونات الداخلية عن منازل البوص (السبائه)، إلا أن منازل الطين تُبنى من الطين اللين وأحياناً الطوب، وتكون تكلفتها أعلى من المنزل البوص (السبائه)، ولا يقدر على بنائه جميع الفقراء، وتكون جدرانها قوية تحتمل المكوث لسنوات أطول بكثير من المنزل (السبائه)، وأيضاً تسمح ببناء دور علوي واحد فوقها، حيث أن سقف المنزل يتكون من العديد من جذوع النخل، ويتم وضع جريد النخل فوقها ثم تُسد الفراغات بينها بالطين المخلوط بالتبن، وأيضاً يتم عمل سلم للصعود أعلى المنزل وهو عبارة عن جذوع نخل مثبت بها قطع خشب صغيرة على هيئة درجات السلم، ثم يتم بناء الطين حولها لتصبح متينة وأمنة، وتتميز منازل القرية الطينية باتساعها فتتكون من غرف كبيرة لوضع أثاث المنزل وخزين البيت، وأحياناً توجد غرفة أعلى المنزل تُسمى «الرواق» وتستخدم كغرفة للمعيشة، وتوجد غرفة كبيرة في الدور الأرضي لوضع (التبن) الذي تأكله الماشية وتسمى (الشوالة)، ومكان كبير خلف المنزل لوضع (المواشي الكبيرة والماعز) ويسمى (الحوش) ويوجد داخل جدران الحوش فتحات صغيرة من الطين تسمى (البنائي - البنية) وهي بيت خاص بالحمام الذي يُرى داخل المنزل، كما توجد (عشة) من الخوص لتربية الطيور وتوجد داخل (العشة أو الحظيرة أو القراح) أبلية صغيرة من الطين على الأرض تسمى (قن) وهي مخصصة لتربية الدواجن والبط والأوز، وتضع بيضها

(صومعة) كبيرة لوضع الغلال مصنوعة من الطين أيضاً، ويستخدمها أصحاب المساحات الزراعية الكبيرة، والبعض منها له سلم لوضع الغلال من أعلى وفتحة لجلب الغلال من أسفل.

كما يتم بناء مكان لتخزين الأشياء الهامة في المنزل ويسمى (الطاقة)، ويتم حفرها داخل جدار المنزل من الداخل، ويتم عمل باب خاص بها يغلق بقليل يكون مع صاحب المنزل أو ربة المنزل، وتوضع بها الأوراق الهامة والأموال والذهب.

كما أن المنازل الطينية تسمح بوجود فتحات تهوية وإضاءة (شباك) في جدران المنازل من الخارج، كما أن البيوت الطينية أكثر أماناً ولا تؤثر فيها الأمطار أو الشمس كما يحدث للبيوت البوص (السباته) التي تهلك كل عام ويتم إستبدالها بأخرى، وأحياناً تحترق نتيجة لنار الفرن أو الكانون.

وأمام بعض المنزل توجد أداة لرفع المياه من باطن الأرض تسمى (الطرنبة أو الخضارة) وهي عبارة عن ميكنة من (الحديد الزهر) تتصل من أسفل بمواسير من المعدن على أعماق كبيرة، يتم تشغيلها يدوياً لإخراج الماء من باطن الأرض لأعلى. ولا تخلو جدران المنازل الطينية من الداخل والخارج من وجود الأحجبة وأوراق فك السحر والحسد المصققة بعجين الخبز، ورسومات معينة مثل كفة اليد والعين.

#### 1) مصطلحات خاصة بالمنزل الطيني:

**الطوف:** ويطلق على الحائط التي تم بناؤها من الطين، وعملية بناء الحائط يسمونها (يطوفوا) أي يضعون الطين بعضه فوق بعض.

**جالوص الطين أو (جالوص):** كما ينطقونه بمنطقة البحث: وهو عبارة عن كتلة كبيرة من الطين مثل قالب الطوب في شكلها، ويوجد بها منحى من أسفل يسمح بتثبيتها فوق الحائط لزيادة ارتفاعه، وسمى الجالوص لأنه يشبه في شكله الرجل الجالس على أقدامه ويديه، والجالوص هو ما يوضع على (الطوف).

**التلييس:** وهو عبارة عن وضع (طلاء) الطين الطري غير المتماسك على جوانب الحائط، وذلك لزيادة صلابتها وسد الفراغات بين (الجالوص) والآخر، ويقولون (يليسوا) أي يضعون الطين المعجون بالتبن والذي تزداد به نسبة الماء (الماهي) حول الجدار (الطوف).

(وكانت الجدران من اللبن تطلّى بطلاء من طين، وكان نوعين، نوع خشن يتكون من طمي الطين العادي، ونوع جيد يتكون من خليط طبيعي من طين دقيق الحبيبات)<sup>5</sup>.

**المعجنة أو البرييط:** وهو المكان المخصص لعجن الطين المستخدم في بناء جدران المنزل (الطوف)، ويتم وضع التراب وفوقه التبن ويصب الماء فوقهما، ويقوم الذي يعمل على البناء بخلط تلك المكونات بقدميه حتى تصبح متماسكة، ويقوم بقطع (الجالوص) منها ووضعه على (الطوف).

ومنازل الطين والبوص كانت الأكثر انتشاراً في مجتمع البحث في فترة ما قبل الثمانينيات من القرن الماضي، وبعد حدوث تغيير ثقافي واقتصادي في منطقة البحث نتيجة لسفر أفراد إلى الخارج، بدأ ظهور نوع جديد من المنازل المبنية من الطوب الأحمر والخرسانة، وظهرت الأبواب الخشبية والحديدية، وتم توصيل المرافق مثل الكهرباء والمياه، وظهرت الأدوات المنزلية الحديثة مثل التليفزيون والثلاجة والغسالة والبوتاجاز، الأمر الذي جعل البعض يغير من نمط البناء كي يواكب التغير من حوله، غير أن البعض ظل على حاله في البيوت الطينية والبوص حتى الآن نتيجة لظروفهم الاقتصادية البسيطة، والتي لا تسمح لهم بمواكبة التطور، ويقولون أن بيوت الطين والخوص تساعد على تقليل الشعور بالحرارة في فصل الصيف لأنها من خامات البيئة بعكس البيوت الخرسانية التي تزيد من حرارة الجو.

#### 2) قمين الطوب الأحمر أو (قمين) كما ينطقونه في منطقة البحث:

وعندما بدأ التغير في القرية تم استخدام الطوب الأحمر في البناء سواء باستخدام الطين أو الأسمنت، وكان

أهالي القرية القادرون يحضرون حرفيين متخصصين في صناعة الطوب الأحمر، غير أن حرق الطوب اللبن كان عادة مصرية قديمة ورثها أبناء منطقة البحث من أجدادهم القدماء.

(ومع أن المصريين صنعوا اللبن منذ أواخر ما قبل الأسرات فإنهم لم يستخدموه محروقاً إلا في العهد المتأخر)<sup>6</sup>.

وفي تلك العملية يقومون بتجهيز كميات كبيرة من التراب الذي يجلبونه من الأراضي الزراعية ويتم خلطه بالتبن، ويشكلون الطوب بشكل منتظم وموحد عن طريق صبّ الطين في قالب من الخشب، ثم يضعونه على الأرض ليجفّ تحت أشعة الشمس، ثم بعد ذلك يقومون برصّ الطوب الجاف بعضه فوق بعض على هيئة بناء مربع كبير يسمى (القمين) يسع حوالي عشرة آلاف طوبة، وبه فتحات من أسفل يضعون بها الكثير من أخشاب الأشجار ويرشون فوقها (المازوت)، ويشعلون النار بها، ويظل (القمين) مشتعلاً لأسبوع كامل حتى يتحول الطوب الطيني إلى طوب أحمر بفعل حرقه بنار (القمين)، ثم بعد ذلك يقومون بفصل الطوب، ويتم بناء المنازل الحديثة به.

غير أن هذه التجربة كان لها أثر سبّي على الأراضي الزراعية في القرية، حيث أن صناعة الطوب تستلزم كميات كبيرة من التراب والتي كانوا يجلبونها من الأراضي الزراعية؛ مما أدى لتجريف التربة وتبوير مساحات كبيرة من الحقول، كما أدى استخدام الأخشاب الكثيرة في إشعال (القمين) إلى قطع الكثير من أشجار السنط والبرتقال، كما أن اشتعاله لفترات طويلة أدى لتلوث بيئة القرية وظهور أمراض الصدر والحساسية نتيجة للدخان المتصاعد منه بكميات كبيرة بفعل (المازوت)، فسنت الدولة القوانين لمعاقبة القائمين على ذلك وتغريمهم مبالغ كبيرة، مما أدى لتراجع تلك التجربة، وظهرت بعد ذلك مصانع في أطراف المدن والمناطق الصحراوية مخصصة لصناعة الطوب الأحمر، مما أدى لقيام أهل القرية بشراء الطوب بدلاً من التكلفة الكبيرة والجهد الذي يضيع في صناعة الطوب عن طريق (القمين) في القرية.

وبفعل التغير الثقافي والاقتصادي ظهرت المساكن الحديثة واختفت تلك المبنية من البوص والطوب اللبن، غير أن بعض الفقراء في بعض قرى الصعيد لا تزال بيوتهم من الطوب الأخضر (اللبن) مما ساعدنا في جمع مادة هذا البحث ورصد هذا النوع من العمارة قبل اختفائه.

### المعتقدات المتعلقة بالعمارة الشعبية .

الجماعة الشعبية في صعيد مصر لها معتقداتها الخاصة سواء المتعلقة بالأماكن أو الأشياء أو المخلوقات فوق الطبيعية مثل الجن والعفاريت والعين والحسد، لذلك يحرصون على وقاية أنفسهم وذويهم والأشياء الخاصة ببعض الممارسات التي يعتقدون أنها تبعد الشر والعين. ولأن البيوت هي أول ما تقع عليه عيون المارة وأهل القرية، فيبدأون بوقايتها أولاً من تلك الشرور.

(1) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمنازل:

-وقاية المنزل وقت البناء:

تبدأ معتقدات الجماعة فيما يخص العمارة الشعبية مبكراً عند البدء في بناء المنزل، ولأنهم يعتقدون أن الجن والعفاريت تسكن أسفل الأرض، فجميع الأراضي عندهم مسكونة بالأرواح والجن، وعند البدء في بناء المنزل يقومون برش الملح على أرضية المنزل وخاصة في الحفرة التي يوضع بها الجدار أو أساس المنزل. ووضع العيش والملح داخل حفرة أساس المنزل.

-وقاية المنزل أثناء بناء الجدران والأسقف:

وأثناء بناء الجدران يرشون الملح وسط الجدار ويستمررون في البناء، وخاصة في منازل الطين والطوب اللبن والطوب الأحمر والجيري، وأثناء سقف حجرات المنزل يضعون الملح والخبز أسفل طبقة الطين التي يسقف بها المنزل.

- وقاية المنزل ومحتوياته بعد البناء:

بعد الانتهاء من بناء المنزل، يقوم أصحاب المنزل بلصق أوراق أحجية للتحصين يتم إعدادها عند رجل متخصص

في كتابة الأحجبة، وتتوزع تلك الأوراق على جدران المنزل من الداخل ويتم لصقها بعجين الخبز، وهناك أوراق تلتصق على الجدران للوقاية من الحشرات الضارة والحيوانات الزاحفة ومنها (العقارب والثعابين) غير أن المفردات المكتوبة في تلك الأوراق غير مفهومة وغير واضحة ولا يعرف معانيها إلا (عبد المَعز) وهو رجل متخصص في عمل الأحجبة في منطقة البحث. ويعتقدون أن تلك الأوراق تمنع أي سحر أو عين أو شر عن المنزل وأهله، كما أنهم يقومون بعمل عرائس صغيرة وكفة يد من الطين ويلصقونها على واجهة المنزل، وأيضاً على واجهة الأفران البلدي الطينية، ويعتقدون أنها تحصين ضد الحسد والعين.

وعقب ذبح الماشية والخراف والماعز في عيد الأضحى يقومون بتعليق قرون الأضحية على واجهة المنزل أعلى الباب الرئيسي للبيت، ويعتقدون أنها تجلب البركة للمنزل وأهله لأنها دُجّحت لله، وأيضاً لإظهار عادة الكرم عند أصحاب المنزل الذين يتصدقون بلحومها للفقراء.

ويعتقد أهل المنزل أن سكب الماء الساخن على الأرض قد يأتي بالضرر لأهل المنزل، لأن الأرض يسكنها الجن والتي قد يؤذيها سكب الماء الساخن، كما أن كنس المنزل بالليل يعتقدون أنه يتسبب في موت أحد أفراد المنزل، كما أنهم يمنعون الخياطة ورمي قشر الثوم والبصل لأنهم يعتقدون أنه يجلب النكد لأهل المنزل، كما يمنعون استعمال مقص الخياطة لأن فتحه وغلقه يمنع العلاقة الزوجية وخاصة للمتزوجين حديثاً. ولزيادة تحصين المنزل من السحر والسحرة، يعلقون في أحد أنحاء المنزل كيساً به شبكة وداخلها حبوب برسيم وسمسم ورمل وإبر خياطة. ويعتقدون أن الساحر لا يستطيع التأثير على هذا المنزل أو أهله، لأن محتويات الكيس من برسيم ورمل وسمسم يصعب عليه معرفة أعدادها، كما أن شبكة الصيد بها عُقد كثيرة يصعب عليها فكّها. وزيادة في تحصين أفراد المنزل يقومون بارتداء الملابس الداخلية مقلوبة لتحصينهم من السحر.

## 2) المعتقدات الشعبية المرتبطة بالمساجد والقبور:

للمساجد والقبور دور أيضاً في معتقدات الجماعة الشعبية في منطقة البحث، ففي حال تعرض أحد أفراد

مجتمع البحث للظلم، يقوم بقلب حصير المسجد يوم الجمعة، ويعتقدون أن قلب الحصير في المسجد والدعاء على الظالم يكون له أثر سريع وينتقم الله منه قبل حلول الجمعة التالية.

في حال تعرض أحدهم للظلم من شخص معين، يعقد مجلس للتأكد من شخصية الظالم، فيحضرون قالباً من الطوب الأحمر، ويطلبون ممن يتهمونه الحلف على قالب الطوب بأنه لم يفعل هذا الجرم، وبعد أن يحلف يقومون بوضع قماشة كفن بيضاء حول قالب الطوب (يكفونه) كما يكفنون المتوفي تماماً، ثم يقرأون عليه سورة (يس) وبعض آيات القرآن الأخرى ويسموننها (عديّة يس)، ثم يذهبون بهذا القالب لمنطقة المدافن (الجبانة) ويدفنونه في قبر مثل قبر الميت، ثم يتركونه لمدة أربعين يوماً، ثم يذهبون لمنطقة المقابر ويخرجون قالب الطوب من القبر وينزعون عنه الكفن، فإذا كان بجائته سليماً فمن خلف عليه صادق في الحلف، وإذا كان مكسوراً (مفلوق) يتأكدون من كذب الحالف، وعندها يقيمون عليه حكم الجماعة حسب الجرم الذي ارتكبه، ويشتهر هذا الطقس في حالة القتل والثأر.

وفي حال السيدة التي لا تنجب يطلبون منها أن تغتسل، ثم يذهبون بها لمنطقة المقابر ويطلبون منها أن تتدحرج من فوق الجبل على الرمال، وبعد ذلك يدخلونها فسقية مفتوحة لم يدفن بها أحد قبل ذلك ويغلقون عليها باب الفسقية لمدة نصف ساعة تقريباً، ويعتقدون أن تعرضها للفرز والخوف نتيجة وجودها في الفسقية يتسبب في زوال سبب عدم الإنجاب، وعقب ذلك تنجب تلك السيدة كما ذكر أبناء منطقة البحث.

## العادات المرتبطة بالعمارة الشعبية

ترتبط بالعمارة الشعبية بعض العادات والمناسبات، فعندما يحضر أحدهم سواء من الأقارب أو الضيوف للمنزل الذي يقصده، يقوم بالنداء على أهل الدار بالمولود الذكر (يا أبو عمر) أو يا (أبو غايب) في حال عدم وجود مولود ذكر أو عدم وجود خليفة لصاحب الدار. ويكون



ويضعون زياراً من الفخار بجوار القبر؛ لأنهم يعتقدون أن الميت سيشرب منه عندما يشترط عليه العطش في القبر.

وفي مناسبات الوفاة والعرس يكون لمنزلة العائلة دور كبير، فيقومون بتنظيف المنضرة وفرشها بالحصىر ومحضرون الدكك الخشبية من يوت العائلة لمقر المنضرة لاستقبال ضيوف الجنازة أو العرس، وتتجه الأنظار إلى تلك المنضرة والتي تتعرض للانتقاد أو الإعجاب من الضيوف وتكون مسار حديثهم عقب انتهاء المناسبة، لذلك نجد العائلات في مجتمع البحث يهتمون ببناء المنضرة وتجهيزها، لأنها واجهتهم أمام باقي العائلات وتظهر من خلالها قيمتهم ومكانتهم الاجتماعية. كما تكون المنضرة الملحقة بالمنزل مكاناً لتجمع النساء أثناء تلك المناسبات.

وأثناء بناء منزل أحد أفراد العائلة، يقوم باقي أفراد العائلة بتقديم الدعم له سواء بالمساعدة في أعمال البناء أو بتقديم (الواجب) والمتمثل في أكياس السكر والشاي وأحياناً الدواجن والطيور الأخرى للذبحها لمن يعملون في البناء.

### العمارة في الأمثال الشعبية:

تنتشر الأمثال الشعبية في منطقة البحث بشكل كبير، فتعبر عن مواقفهم اليومية ويستدلون بها عن أحوالهم ومشاعرهم ووجهات نظرهم فيما يحدث حولهم، ورغم أن جملة المثل قصيرة وموجزة، إلا أنها تحمل الكثير من المعاني والحكم والنصائح. ويعرف أحمد أمين الأمثال الشعبية بأنها نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، وتنبع من كل طبقات الشعب<sup>7</sup>.

وتعرفه نبيلة إبراهيم «المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة»<sup>8</sup>. أما معجم «روبير» الفرنسي فيعرف المثل بقوله «المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية معبر عنها بعبارة موجزة، غالباً ما تكون مجازية ذات زخرف»<sup>9</sup>.

ولعرض هنا البعض الأمثال التي ورد بها الحديث عن العمارة أو عناصرها وخاماتها، سواء ما يتعلق



جداريات الحج على منزل أحد أفراد المجتمع

النساء من مسافة بعيدة عن الدار حتى تختبئ النساء وتحتشم. وإذا كان الضيف يركب دابة فيقوم بالنزول من فوق دابته عند الاقتراب من المنزل الذي يقصده، احتراماً لأهل المنزل وتقديرًا لقيمتهم.

وفي مناسبات الحج يقوم أهل المنزل عند اقتراب عودة الحاج من الأراضي المقدسة، بطلاء المنزل من الخارج باللون الأبيض (الجير) ورسم جداريات الحج على الجدار (الكعبة - سفينة - جمل - طائفة). والغرض من ذلك الاحتراف بالحاج وليعلم القاصي والداني أن صاحب تلك الدار قد أدى فريضة الحج، الأمر الذي يكسبه ثقة أبناء مجتمع البحث، كما في الصورة.

وفي حال وفاة أحد أفراد المنزل وخاصة الرجال في نزاعات الثأر، تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج (بطيخوه)، ويدل ذلك على فاجعة أهل المنزل وحزنهم الشديد على وفاة أحدهم، وليعلم المارة بالمنزل أن أهل المنزل في حالة حزن وحداد. كما أنهم لا يوقدون ناراً في بيوتهم ويمتنعون عن إعداد الطعام على الكائون والخبز على الفرن، فتصاعد دخان الفرن والكائون من منزلهم يعرضهم للانتقاد أفراد المجتمع، ويظنون أنهم غير حزانى على ميتهم. لذلك يحرص أفراد العائلة الآخرين على دعمهم بالطعام والخبز طوال فترة الحداد التي تستمر حتى يوم الأربعين.

كما أنهم يقومون بزراعة الصبار وأشجار الزيتون بجوار قبور المتوفى، لأنهم يعتقدون أنها تخفف عنهم عذاب القبر،

بشكل البناء أو عاداته أو التمثيل به في بعض المواقف التي يمر بها أفراد المجتمع .

عامل زي الطين الماهي لا يسد ولا يليس

الطين الماهي : هو الطين الذي تزيد فيه نسبة الماء بشكل كبير، بحيث لا يصلح لوضعه على جدران منزل الطين أو الطوب اللبن لطلائه من الخارج (التليس).

يا باني في غير ملكك يا مري في غير ولدك

يعرض المثل هنا ضرورة بناء المنزل في أرض يملكها صاحبه، لأن البناء في أرض الغير سيأتي يوم ويسترد صاحب الأرض أرضه ويأخذ البيت أو يهدمه .

اختار الجار قبل الدار

ويعرض المثل هنا لمبدأ هام قبل بناء البيت، وهو اختيار الجار الذي سيسكن بجواره، ولوجود الكثير من النزاعات بين أفراد وعائلات مجتمع البحث، فإنهم يفضلون السكن بجوار منازل العائلة.

البيت بيت أبونا والغرب يطردونا

ويضرب هذا المثل عندما يقسم ميراث العائلة، ويرث أحد الأقارب جزءاً من المنزل ويحاول إخراج أهله منه، أو حرمانهم من الميراث.

ما تضيق الزريبة إلا على الحمار الغريبة

ورد في هذا المثل لفظ (الزريبة) وهي مكان تربية الماشية في المنزل، ويذكر المثل أن الزريبة ترفض وجود حيوانات غريبة بها غير حيوانات صاحب المنزل .

ماعون المش ما ينضح عسل

ورد في المثل لفظ (ماعون المش) وهو إناء من الفخار يوضع به الجبن والمش ويسمى (بلاص المش)، ويقولون إن الإناء الذي يحوي المش لا يمكنه أن ينضح عسلاً، أي أن الإنسان السيئ لا ينتظر منه الخير.

ما يعجبكش الباب وتزويقه، يا ترى صاحبه فطر ولا على ريقه

يهتم أهل منطقة البحث بزينة المنازل من الخارج وطلاء المنزل وخاصة الأبواب، مهما كانت حالتهم الاقتصادية، وتدل هنا على أهمية المنزل وقيمه

وضرورة الاعتناء بمظهره عند أهل منطقة البحث .

مسمار في الحيط ولا جاموستة في الغيط

هذا المثل يعبر عن أهمية بناء البيوت (مسمار في الحيط)، وأن ملكية المنزل أفضل بكثير من ملكية الماشية، ويمكن للإنسان بيع الماشية وبناء المنزل والذي يعطي له قيمة بين أفراد المجتمع ويشعره بالاستقرار.

الحيطان لها ودان

هذا المثل ينهي أصحاب المنزل عن الحديث بجوار جدران المنزل، وخاصة تلك المبنية من البوص والتي يمكن للصوت أن ينفذ من خلالها لمن يسرون بجوار المنزل أو يسكنون بجوارهم، وينهاهم عن الحديث عن الغير.

اللي غيظك على باب دارة هنيأله

يعرض المثل هنا لأهمية بناء المنازل بجوار الحقول (الغيط) والتي تسمح لصاحب المنزل بالعناية بحقله، وعادة أهل منطقة البحث بناء المنازل بجوار الحقول .

إن خسع الحجر يكون العيب من القاعده

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء وهي تأسيس المنزل، فإذا كان الأساس ضعيفاً سينهار جدار المنزل بعد زمن.

باب الحزين وعلم بطين

يعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، فعند وفاة أحد الرجال بالمنزل وخاصة في حوادث الثأر تقوم النساء بوضع الطين والنيلة على جدران المنزل من الخارج تعبيراً عن الحزن لفقد المتوفي .

الباب يفوت الجمل

يعرض المثل هنا لعادة من عادات البناء في مجتمع البحث، فأبواب بيوت مجتمع البحث تكون متسعة بشكل كبير كي تسمح بدخول وخروج الماشية .

باني طالع، والفاجت نازل

ويعرض المثل هنا لأهمية وقيمة بناء البيوت الذي يجلب الخير والاستقرار. فالبناء يرتفع بجدرانه وبأصحابه أيضاً. فكلما كانت جدران المنزل مرتفعة دل ذلك على قيمة أهل المنزل الكبيرة، فمنازل الأثرياء في منطقة البحث عادة ما تكون جدرانها مرتفعة.

بُكَرَةٌ تَمُوتُ يَا أَبُوجَبٍّ، وَاعْمَلْ لَكَ فَوْقَ قَبْرِكَ قُبَّةً<sup>10</sup>

يعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء القبور في منطقة البحث، والذين يميزون القبور بقبة مرتفعة حتى لا تدوسها أقدام من يسيرون في منطقة المقابر.

بَيْتُ الْمُحْسَنِ عَمَارٌ

يعد هذا المثل دعاء لأهل الكرم والعطاء، بأن يجعل الله بيوتهم عامرة بأهلها وأموالهم.

بَيْتٌ يَنْكِرِي وَيَبْتَ يَنْشُرِي

يعرض المثل هنا لأهمية تملك المنازل، فأهل منطقة البحث يفضلون تملك المنازل عن السكن في منازل مؤجرة.

يَبْعُوا مِنْ قُوَّتِكُمْ وَأَسْرِجُوا بَيُوتَكُمْ

يعرض المثل هنا لأهمية أدوات الإضاءة في المنزل (اللمبة) والتي تساعد على مزاولة أنشطتهم ليلاً.

الْحَيْطُ اللَّيِّ لَهَا سَنَادٌ مَا تَفْقَشُ<sup>11</sup>

يعرض المثل هنا للخدمات المستخدمة في البناء، وأهمها الدعائم التي تسند الحائط، وعادة ما توضع جذوع النخل كأعمدة ودعائم للحائط. فالحوائط التي لها دعائم لا تتشقق.

دَخُولُكَ فِي بَيْتِ اللَّيِّ مَا تَعْرِفُهُ قَلَّةٌ حَيَا

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات أهل منطقة البحث، وهي عدم الدخول في منازل الغرباء وأيضاً الاستئذان قبل دخول المنازل.

ضِبَّةٌ خَشَبٌ تَحْفَظُ الْعَتَبَ<sup>12</sup>

يعرض المثل هنا لأداة غلق الباب وهي (الضبة) أو (المُصران) وهو قفل من الخشب يثبت في باب المنزل الخشب ويدخل في جدار المنزل المحيط بالباب، وأن هذا القفل يحمي العتبة أو البيت من الدخلاء.

ضَيْقُ تَسْقُفٍ

ويعرض المثل هنا لعادة من عادات بناء المنازل، وخاصة ما يتصل بسقف غرفة منازل الطين والطوب اللبن، ولأن أسقف الغرف تكون من الجريد والطين فيحرص البنّاء على أن تكون مساحة الغرفة صغيرة؛ حتى لا ينهار السقف إذا اتسعت مساحة الغرفة، بعكس

المنازل التي تبنى من الطوب والخرسانة ويكون سقفها من الخرسانة، والتي تكون فيها مساحة الغرف كبيرة.

الطَّيْنُ مِنَ الطَّيْنِ وَاللُّتَّةُ مِنَ الْعَجِينِ

أي أن الطينة لا تكون إلا من الطين، واللثة هي الطين المعجون بالماء (الكحلة) التي توضع بين قوالب الطوب لسد الفراغ بينها وتثبيتها.

قَبْلَ مَا خُطِبَ عَنِّي الْخُطْبُ، وَقَالَ: أَيُّي الْكَوَانِينِ فِينِ؟  
ويقصد المثل هنا أنه لا بد من بناء المنزل أولاً وبعد ذلك يتم بناء محتوياته مثل (الكانون والفرن).

فُعَادُ الْخَزَانَةِ وَلَا الْجَوَازَةُ النَّدَامَةُ

ويذكر المثل هنا أن الفتاة خيراً لها أن تجلس بغرفتها (الخزانة) بدلاً من أن تتزوج رجلاً غير مناسب لها وتندم بعد ذلك.

قَعْدِي بَيْنَ أُعْتَابِي وَلَا قَعْدِي بَيْنَ أَخْبَابِي

ويضرب المثل هنا لبيان أهمية تملك الدار، فالأفضل للمرء أن يجلس بداره التي يملكها بدلاً من الجلوس كضيف في منازل أقاربه وأحبابه. ويقابله مثل آخر يقول (اللي خرج من داره إتقل مقداره).

مَا بَقِيَ فِي الْخُنِّ رَيْشٌ إِلَّا الْمَقْصَصُ وَالضَّعِيفُ

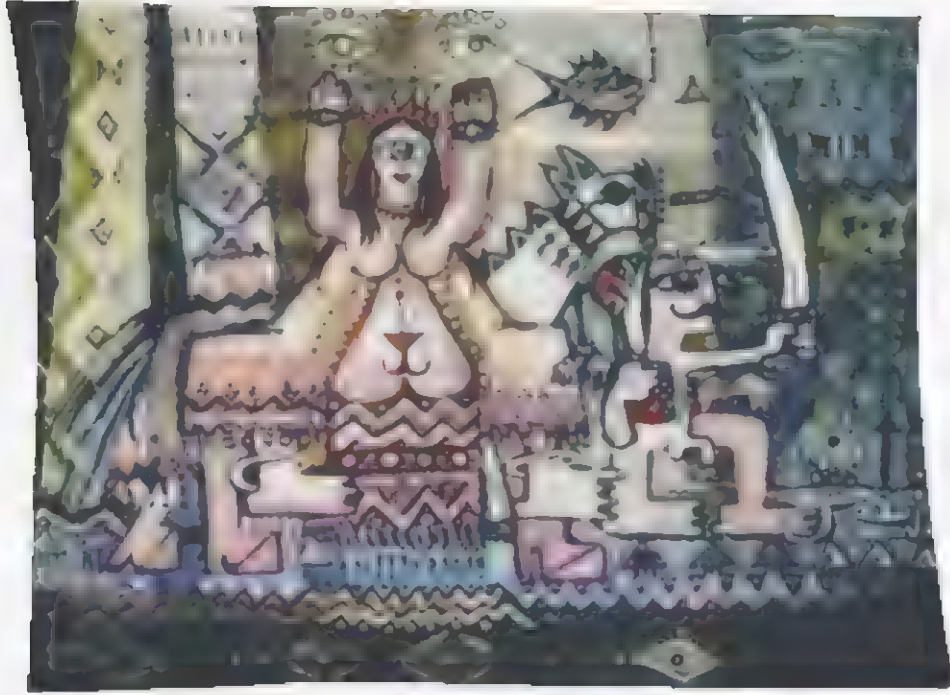
وورد في المثل هنا لفظ (الخن) وهو بناء من الطين خاص بتربية الطيور داخل المنزل.

مَنْ لَقِيَ بَنًا مِنْ غَيْرِ كَلْفَمَ يَبْنِي لَهُ مَيْتَةً عَرَفَهُ<sup>13</sup>

أي أن الذي يجد بناء يبني له المنزل دون أجر أو تكلفة، فعليه أن يطمع في المزيد من الغرف وزيادة مساحة المنزل، ويقابله مثل في نفس المعنى (أبو بلاش كتر مننه). فأهل منطقة البحث جلهم من الفقراء وتكلفة بناء المنازل تكون مرتفعة عليهم وخاصة منازل الطوب اللبن والأحمر.

مَنْ لَقِيَ بَيْتَ مَبْنِي لَقِيَ كَيْسَ مَرْمِي

ويعرض المثل هنا لقيمة المنزل وتكلفة وجهه بنائه الكبير، وأن من حصل على بيت مبني وجاهز فكأنه وجد كنزاً (كيس مرمي)، وعادة ما توجد مثل هذه البيوت كميراث لأصحابها.



عنبرة 1979 - قواش 72/56 صم

## عادل مقديش : قراءة تشكيكية معاصرة للقصص والأساطير الشعبية التونسية والعربية

د. منذر مطيع - كاتب من تونس

تُجمع العديد من الدراسات السوسولوجية على أهمية الثقافة الشعبية في فهم خصوصيات المجتمعات ومدى وعيها ومساهمتها في التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفت عبر تاريخها، فهي تمثل في أغلب الأحيان المآخذ لفهم حاضر ومستقبل الشعوب والمجتمعات، والمدخل لفهم مجموعة الظواهر الاجتماعية المعاصرة التي نعتبرها وليدة العصر الحالي. وقد بان هذا الوعي بأهمية الثقافة الشعبية لدى العديد من المثقفين العرب الذين أولوها اهتماما كبيرا، حيث ظهرت مجموعة من المواقع الالكترونية والمجلات والكتب المخصصة لهذا الموروث الهام. ومن بين هذه الإصدارات مجلة الثقافة الشعبية التي اختارت أن تفتح ذراعيها على كامل التراث الشعبي العربي والعالمي، وذلك إيمانا منها بمدى ترابط الثقافات الشعبية على المستوى العربي خاصة، رغم وجود بعض الاختلافات التي فرضتها الخصوصيات التاريخية والجغرافية والحضارية. فقد سكنت الذاكرة العربية العديد من الحكايات والسير والملاحم والأساطير



المشتركة من قبيل أسطورة عنتره وعبلة، والجازية الهلالية والعنقاء ومملكة سبأ وعليسة وغيرها.

وحظيت هذه السير والأساطير الشعبية باهتمام الشاعر والمصور الشعبي الذي حولها إلى أعمال فنية قابلة للانتشار والديمومة، مثل تلك الصور التي رسمت من طرف رسامين لم يوقعوا على أعمالهم، بل أرفقوا أعمالهم بكتابات تحدد هوية الصورة وهوية مختلف الشخصيات المكونة لها.

لفتت هذه الصور والحكايات اهتمام العديد من الفنانين العرب المعاصرين، حيث عاود الكثير منهم صياغة هذه السير والأساطير الشعبية بلغة تشكيلية جديدة، كل حسب طريقته وحسب خصوصياته الثقافية والفنية بهدف إيجاد حلقة ربط بين تراث غني وتعبير تشكيلية معاصرة، وذلك على غرار الفنان التونسي علي بن الأغا الذي جعل من الرسوم تحت الزجاج التراثية محورا لأعماله وإبراهيم الضحاك الذي أهتم برسم السيرة الهلالية، إضافة إلى الفنان عادل مقديش الذي اخترنا أن نقدم عينات من أعماله نظرا لارتباط تجربته التي تجاوزت أربعة عقود بالموروث الشعبي التونسي بكل ما يحمله من تنوع وخصوصية، بسبب تعاقب أهم الحضارات الإنسانية على هذه البلاد، وخاصة منها الحضارة الفينيقية والرومانية والبيزنطية إضافة إلى الحضارة العربية والعثمانية ثم الفرنسية عند أواخر القرن التاسع عشر.

هذا المزيج والتنوع الحضاري مثل مادة خصبة للاستلهام بالنسبة للفنان عادل مقديش حيث نهل من مختلف الأحداث والوقائع والأساطير والخرافات ليقدم رؤيته الخاصة في هذا الشأن عبر ما تمليه عليه الريشة والألوان. فقد نهل من أسطورة الأميرة الفينيقية «عليسة» التي قامت بتأسيس مدينة قرطاج سنة 814 قبل الميلاد، ومن أسطورة عنتره ابن شداد وحبيبته عبلة، وسيرة بني هلال، ليقدم مجموعة من الأعمال التشكيلية التي نحاول ضمن هذا البحث فك رموزها وأبعادها الجمالية والفكرية.

إن اهتمام الفنان عادل مقديش بالموروث الشعبي يدخل في إطار بحوثه التشكيلية التي تستقي مرجعياتها من الخيال الواسع الذي وجده في الموروث الشعبي بكل ما يحمله من تداخلات بين الواقعي والخيالي. فقد قال لمحاورة في إحدى معارضه بالمركز الثقافي الفرنسي بالرباط: «أنطلق في رسوماتي من ميثولوجيات ومن أساطير شعبية ومن خرافات الطفولة ومن اللاوعي الجماعي ومن فزع التمزق الذاتي بين الحلم والواقع وبين التقسيم الزمني في محاولة لتوحيدها في واقع واحد. حيث تلتحم كل مقومات ومدارك الذات في تعاملها الديناميكي مع المحيط المتحرك»<sup>1</sup> فكيف تمكّن الفنان من كشف اللاوعي الجماعي؟ وكيف عالج تشكيليا فزع التمزق بين الحلم والواقع وكيف وُحّد التقسيم الزمني في واقع واحد من خلال سرده لحكايات الأميرة الفينيقية وعنتره ابن شداد والكاھنة البربرية والسيرة الهلالية؟

### عنتره بن شداد البطل الأسطوري

مثّلت أسطورة البطل العربي عنتره بن شداد أحد أقدم المحاور التي اهتم فيها عادل مقديش بالموروث الشعبي العربي، حيث رصدنا له عمل أنجزه سنة 1979، بتقنية الغواش، رسم فيه شخصية عنتره بن شداد بن قراد العبسي (525م - 608م) الذي صُنّف كأحد أشهر شعراء الجزيرة العربية في فترة ما قبل الإسلام، حيث عُرف بغزله العفيف بعبلة ابنة عمه، وببطولاته التي جعلته من أشهر الفرسان العرب. ولد من أم حبشية حظيت بإعجاب شداد فأنجب منها عنتره، وهو ما حثّم عليه أن يكون عبداً، لأن العرب كانت لا تعترف ببني الإماء. هذه الوضعية جعلته يذوق مرارة الحرمان ومهانة الأهل لأن أباه لم يلحقه بنسبه، فقد كان أبوه هو سيده، يعاقبه أشد العقاب على ما يقتطفه من ذنوب، وقد حظي بالحرية من العبودية بعدما سجّل انتصارات وبطولات أثناء دفاعه عن قبيلته من سطوة القبائل الأخرى. وعندما طلب من عمه الزواج من ابنته رفض ذلك، وهو ما حرك لديه قريحة الشعر بنظمه



ديحون (55/73 سم) أكرليك على قماش 1993

مجموعة كبيرة من الأشعار التي عثر فيها عن حبه الشديد واشتياقه لحبيبته. وقد جسّد الفنان عادل مقديش هذا الفيض من المشاعر والأحاسيس والبطولات التي لامست الحب والحرب وإرادة التحرر من العبودية، من خلال رسمه رجلاً يمثل شخصية عنتره ويمسك بيده اليسرى سيفاً كبيراً ثنائي الرأس، ورسم وراءه حصاناً تمثل به امرأة تمثل على الأرجح شخصية حبيبته عبلة. وأضاف على عمله بعداً أسطورياً هادئاً من خلال تجاوزه لقواعد الرسم الواقعي الذي تجلّى في العديد من النقاط. فقد جعل عبلة تمثل الحصان بطريقة مغايرة للمألوف، وجعل مكونات جسدها تترايط فيما بينها بطريقة مغايرة. فقد اتخذت وضعية جبهية في مستوى الوجه والصدر تقابلها وضعية خلفية في مستوى الأطراف. كما سجل حضور وجه عنتره حضوراً مزهوجاً، حيث بان وجهه الجانبي أبيض اللون، ويجاوره نصف وجه أسود اختار له وضعية جبهية، وجعله يترايط مع النصف الآخر بواسطة شوارب.

وربما أراد الفنان من خلال ذلك الإشارة إلى الأصول الجينية لعنتره. هذا الأسلوب الذي انتهجه الفنان في رسم شخصياته يذكرنا بأسلوب بيكاسو الذي يرسم شخصه وفق زوايا نظر مختلفة. كما أكسب شخصه مساحة تجريدية وهندسية، حيث بدت أكثر اقتراباً من الرسم الكاريكاتوري أو المطلقوي، الذي دغمه الفنان من خلال مجموعة الأشكال التي تحمل أبعاداً رمزية وجمالية. وهو ما مكّنه من خلق عالم أسطوري احتل فيه الخيال مكانة واسعة. فقد وزّع مجموعة من العيون على مساحات مختلفة من اللوحة، كما رسم عبلة بعين واحدة. وهذا من شأنه أن يحيل المشاهد إلى أبعاد تتجاوز القصص والأساطير المعروفة عن عنتره ابن شداد وحبيبته، لتحيل إلى عوالم السحر والخرافات وبعض الأيديولوجيات ذات المرجعيات الغربية التي عاودت الظهور خلال الفترة

الراهنة. كما أشيع بقية مكونات عمله بأشكال زخرفية متنوعة والتي اقتبسها من جماليات النسيج التونسي الموروث المحلي والعربي عموماً.

بذلك اتخذ الفنان عادل مقديش من أسطورة عنتره التي حظيت باهتمام المصور الشعبي القديم وكذلك عديد الفنانين والسينمائيين العرب المعاصرين، منطلقاً للتعبير عن رؤيته خارج حدود الروايات والقصص الشعبية القديمة والحديثة. فلم يعد عنتره أسمر البشرة، ولم يعد وجه عبلة فائق الجمال، بل اختصر جمالها في أنوثتها من خلال جمال نهديها حيث سجلت حضوراً مميزاً ضمن مكونات العمل. كما قدّم الفنان نهاية سعيدة لهذه القصة الشعبية من خلال الجمع بين الشاعر البطل وحبيبته، خاصة وأن هذه النهاية لم تؤكد المراجع التاريخية.



عليسة (120/80سم) أكرليك على قماش. 1995

### الأميرة الفينيقية عليسة

#### كما تخيلها الفنان عادل مقديش

اهتم الفنان عادل مقديش بأسطورة الأميرة الفينيقية «عليسة»، وذلك في إشارة إلى شخصية الأميرة التي تسببت لها العديد من المراجع التاريخية تأسيس مدينة قرطاج بعد أن هربت من بلاد صور بالشرق العربي على إثر خلاف مع أخيها. وتروي الأسطورة أنها تحاللت على حاكم البربر بعد أن مكنتها من أرض تساوي مساحة جلد ثور لتقيم عليها مملكتها<sup>2</sup>.

رسم الفنان عادل مقديش «بورترية» لهذه الأميرة سنة 1993 سماها «ديدون»، وهو الاسم الذي عرفت به هذه الأميرة في بلاد افريقية. فقد ألبسها قلادة تحدد هويتها من خلال شكل التاليت الذي يرمز إلى الآلهة الفينيقية، وزخرف هذه القلادة بمجموعة من الأشكال التي أضفت جمالا

إضافيا على وجه الأميرة ديدون التي جعل منها الفنان حسناء فاتنة الجمال. كما وضع مقديش خلف الأميرة لوحة تجريدية في المستوى العلوي من اللوحة، والتي جعل مكوناتها البليوية تترابط مع لباس الأميرة في الجزء السفلي من اللوحة، محققا بذلك ترابطا بصريا بين الشكل والخلفية. وهذا شيء مألوف بالنسبة لفنان يرسم فزع التمزق الذاتي بين الحلم والواقع مثلما يصرح بذلك مستخدما كلماته وريشته.

بعد سنتين من إنجازه لوحة «ديدون» عاود الفنان رسم هذه الأميرة تحت عنوان «عليسة». كما قدم لها صورة مغايرة عن سابقتها من حيث الشكل والتكوين والوضعية والمساحة واللون. فقد اختار لها بشرة سوداء تخفي جمالا أخذا ونظرة ثاقبة تضيء على شخصيتها نوعا من الوقار وكساها بملابس من الموروث التقليدي التونسي الذي بدا شديد التباين مع السواد المسيطر على مختلف مكونات اللوحة. كما وضع بجانبها قطعا سودا



الكاهنة 142/100 صم 1985.

سجل حضوراً باهتار رغم أنه يحتل المستوى الأول من العمل. في مقابل ذلك رسم الفنان مجموعة من الشخصيات خلف الأميرة الفيليقية في المستوى الأيسر من اللوحة بأحجام صغيرة حتى لا يؤثر على حضور الشخصية الرئيسية. كما رسم في وسط اللوحة امرأة أخرى وأكسبها ألواناً مختلفة عن سابقتها رغم تساويها في الحجم معهم. ومن أهم خصوصيات هذا العمل هو سيطرة الألوان الداكنة على جل مكوناته، مما جعله يبدو وكأنه لوحة ليلية، وفي ذلك ربما إشارة إلى الحيرة التي التابت الأميرة بعدما رفض حاكم البربر في البداية منحها الأرض لإقامة مدينتها، أو كذلك هي قراءة استشرافية لمصير مدينة وحضارة قرطاج التي كانت في وقت من الأوقات سيدة المتوسط، قبل أن يدمرها الرومان بعد ثلاثة حروب كبيرة انتهت بانتصار رومهم على قرطاج في القرن الأول قبل الميلاد. كما يمكن الإشارة إلى مدى التقارب الشكلي في مستوى رسم عادل مقديش للأميرة الفيليقية مع تلك التي رسمها الفنان الفرلمي ييار لرئيس سنة 1815 تحت عنوان «إيناى تروي ليدون تعاسة مدينة تروا»<sup>3</sup>.

### الكاهنة البربرية

#### عبر يرششة الفنان عادل مقديش

واستطاعت ديهيا أن تلحق هزيمة كبيرة بجيش القائد حسان بن النعمان، وهو ما دفع العرب إلى انهمائها بالشعوذة والسحر، فنسبوا لها لقب الكاهنة مثلما جاء في كتابات العلامة ابن خلدون.

وفي تفاعل الفنان عادل مقديش مع هذه الشخصية، رسم امرأة تمتطي حصاناً وتحمل بيدها اليمنى خنجرًا. يرافقها في امتطاء الحصان شاب وسيم الوجه اتخذ وضعية جبهية على خلاف الكاهنة التي اتخذت وضعية جانبية. غير أن اللافت للانتباه هنا هو طريقة رسم بعض الأشكال الأدمية والحيوانية التي بادت على غير طبيعتها. فقد رسم عيون الشخصيتين والحصان بنفس الكيفية رغم اختلاف زاوية النظر بين الكاهنة والشاب، وأيضاً اختلاف شكل عين الإنسان عن الحصان. وربما أراد الفنان من خلال ذلك الإيهام بأن شخصية الفارس

هي ملكة البربر واسمها الحقيقي «ديهيا» كما جاء ذلك في كتابات ابن خلدون. ويعرفها محمد التونجي بأنها ديهيا بنت تابت بن تيفان من قبيلة جراويّة من زناة البربرية، وأنها حكمت قبيلتها بعد موت زوجها، وشنت حرباً على الحضور العربي في حدود سنة 85 هجري<sup>4</sup>. وترجع مصادر تاريخية أخرى أن مملكتها كانت تشمل الجزائر وتونس وليبيا وكانت عاصمة مملكتها هي مدينة خنشلة في الأوراس شرق الجزائر. قادت ديهيا عدة معارك ضد الرومان والعرب والبيزنطيين في سبيل استعادة الأراضي الأمازيغية التي استولوا عليها في أواخر القرن السادس ميلادي ثم تمكنت من توحيد أهم القبائل الأمازيغية حولها خلال زحف جيوش المسلمين،



قبيلتها بني هلال، واختارت الحياة القاسية التي تقوم على التنقل والحرب بهدف مناصرة قبيلتها في حربها ضد سكان تونس الأصليين. والجدير بالذكر أن هذه التغريبة جمعت بين عديد المتناقضات، حيث امتزج فيها التاريخ بالخيال والحقيقة بالأسطورة، والبطولة بالخيانة، والبناء بالدمار، والشرف بالعهر، والحب والرومنسية بالحرب والعنف. وصارت شخصيات السيرة الهلالية وأحداثها مضرب الأمثال<sup>5</sup>، وهو ما جعلها مادة خصبة للشعراء والفنانين لتقديم رؤاهم وتصوراتهم رغم الامتداد الزمني الذي تجاوز التسعة قرون، حيث أنها لا تزال تمثل محور اهتمام فنانين وشعراء وأدباء العصر الراهن<sup>6</sup>.

لم يكن عادل مقديش أول من رسم السيرة الهلالية، بل سبقه في ذلك المصور الشعبي الذي ركز على تصوير بطولات بني هلال، أو اللحظات الملحمية التي كتبت تاريخ السيرة الهلالية وخاصة منها لحظة انتصار أبو زيد على البربر، أو كذلك لحظة انتصار ذياب بن غانم على الزناقي وكيف غرس سيفه في عينه. حيث تفنن المصور الشعبي في رسم لحظة المعركة، من دون أن ينسى ألوان الدماء والعنف. في مقابل ذلك تناول الفنان عادل مقديش هذه السيرة من منظور مغاير، حيث ركّز في أعماله التشكيلية على الجوانب الجمالية والزخرفية ليلاصق الجوانب الأيروسية عبر إظهار مفاتن المرأة التي مثلت محور اهتمامه الرئيسي في جل أعماله، وخاصة منها تلك التي منح لنفسه الشرعية لإبراز مفاتنها استناداً إلى بعض السير التي تتوافق مع نهجه الفكري والجمالي. أنجز عادل مقديش مجموعة من الأعمال التي عبر من خلالها عن قراءته الخاصة لهذه السيرة التي تمتزج فيها الحقيقة مع الخيال، لتساهم في إثراء مخيلة الفنان الذي سافر بالمتلقي بعيداً عن ملايين الأشعار والتغريبات التي تروي حكايات هذه السيرة. فمن الناحية التقنية، نوع الفنان بين تقنية الحبر الصيني على الورق والأكرليك على القماش. ومن الناحية الجمالية، لامس حدود الخيال الحالم بجمال الأشكال وتناسق التكوين.

تمثل الوجه الآخر للكهنة، أو كذلك شخصية ابنها الذي تخلى عنها وانضم إلى جيوش المسلمين بينما بقيت الكهنة تقاوم الوجود العربي إلى آخر لحظة في حياتها. ولعل هذه الفرضية تجد ما يؤكدتها من خلال طريقة رسم الفنان لنهديها التي بدت وكأنها مقطوعة بالخنجر الذي تحمله بيدها. وفي ذلك إشارة إلى قطع رابطة الأمومة بينها وبين ابنها. وإن لم تذكر المراجع التاريخية والأساطير عن مسالة حمل الكهنة من عدمه أثناء حروبها ضد الوجود العربي في شمال إفريقيا، إلا أن تركيز الفنان على رسم هذه المسالة يبعث أكثر من رسالة، لعل أهمها هو أن أرض البربر لن تفرغ من إنجاب الفرسان المدافعين عن أراضيهم. كما أن طريقة رسم فم الحصان ورأسه إضافة إلى عينه، تجعل هذا الحصان أقرب إلى الطائر منه إلى الحصان، وهذا أمر غير مستغرب من فنان يعشق الخيال والحلم أو الفن السريالي الذي خصه باهتمام كبير عند بداياته التشكيلية.

### السيرة الهلالية

#### من منظور مغاير للمألوف الشعبي

حظيت السيرة الهلالية باهتمام كبير من طرف الفنان عادل مقديش خلال منتصف تسعينات القرن الماضي. فقد رسم مجموعة من الرسوم التي قدّم فيها تصورات حول هذه السيرة أو ما اصطلح على تسميتها بـ«التغريبة» التي امتزج فيها الواقع بالخيال، حيث ركز فيها الفنان على شخصية الجازية التي بدت قصتها قريبة نسبياً من أسطورة الأميرة الفينيقية عليس. تروي أغلب السير الهلالية أن الجازية الهلالية كانت من الفاعلين الأساسيين في «تغريبة» بني هلال المشهورة، إذ كانت تُقدم لها المشورة في مجمل المجالس الحربية التي خاضتها ضد سكان تونس الأصليين، وذلك نظراً لحكمتها وحسن تديرها. فقد تركت الجازية الهلالية زوجها في مكة رغم حبها الشديد له وإنجابها طفلاً منه، واختارت الرحيل إلى أراضي تونس الخضراء كما وصفها الهلاليون حينها من أجل



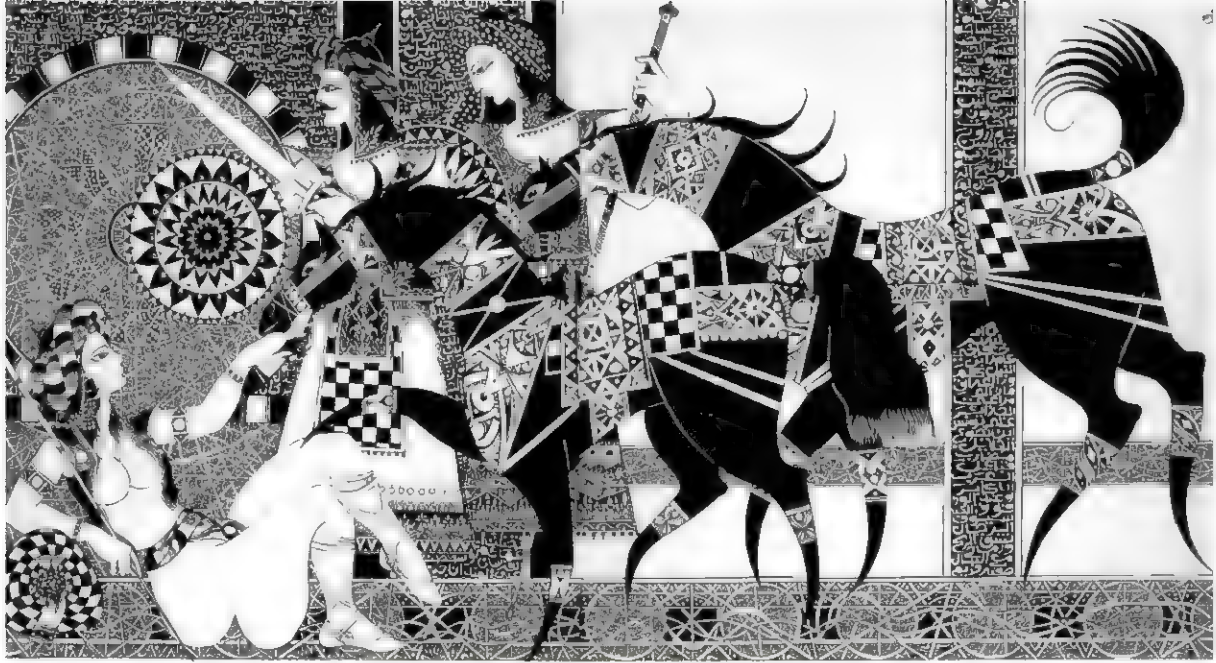
لقاء حبر صيبي 50/65 سم 1984

بين حركة سيف المحارب الخلفي مع حركة سيف عدوه مع حركة جسم الحصان الأمامي. كما أشبع مساحاته بزخارف وزعها بكيفية متوازنة بين مختلف مكونات اللوحة دون تمييز بين الأشكال الأدمية والحيوانية. بل أن طريقة رسمه لحواف الخيول بدت على درجة من الأناقة تجعلها تذكرنا برشاقة قوائم راقصات البالي. كما أدخل الجوادين في ساحة المعركة إلى درجة جعل فيها الحصان في المستوى الأول يدافع عن راكبه الذي تلقى طعنة بالسيف في مستوى وجهه. وهو ما يعني أن هدف الفنان هو تحويل الصورة النمطية التي تمكن المصور الشعبي من جعلها يقوِّنة الصراع بين الهلاليين والبربر إلى عمل تشكيلي يكتسي أبعاداً جمالية حيث تتلاشى حدود المكان والزمان مقابل شحنة جمالية تحكمها علاقات توازن وتناغم بين مختلف مكونات العمل.

بعد سنة من إنجاز لوحة «لقاء»، عاود الفنان الاهتمام بالسيرة الهلالية بأكثر عمقا وتدقيقا من خلال مجموعة من الأعمال منها لوحة: «قصيدة ملحمة هلالية» «La Geste hilalienne»، حيث نظم ألوانها وأشكالها باستعمال تقنية الحبر

تعد لوحة «لقاء» التي أنجزها الفنان عادل مقديش سنة 1984 من أقدم الأعمال التي اهتم فيها الفنان بالسيرة الهلالية. وإن كان العنوان لا يحدد هوية الصورة أو موضوعها، غير أن وجود بعض الكتابات الغامضة التي وضعها الرسام فوق توقيعته تشير إلى الإطار العام للصورة والشخصيات المكونة لها مثل «الفارس، بني هلال، البربر» وهو ما يعني أن هذه الصورة تمثل لحظة الصراع بين خليفة الزناتي البربري ودياب بن غانم الهلالي، أو بالتحديد لحظة توجيه ذياب سيفه إلى وجه خليفة الزناتي.

هذه الصورة تذكرنا بما رسمه المصور الشعبي بخصوص هذه المعركة، حيث حاول هذا الأخير من خلالها سرد تفاصيل لحظة القضاء على خليفة الزناتي. غير أن الفنان عادل مقديش بدأ أكثر تركيزا على الناحية الجمالية والتقنية مقارنة بالناحية السردية. إذ جعل من هذا الصراع عبارة عن تحفة تشكيلية زخرفية وتعبيرية، حيث تتداخل الأشكال فيما بينها مكونة علاقات توازن وتناسق أنتج من خلالها حركة دائرية أو بالتحديد اهليجية تتوافق مع طبيعة الحركة ضمن هذا الصراع. فقد ربط الفنان



فصيده ملحمية هلا هلا 1985 La Geste hilalienne

في تعامله مع شخصياته التي يرسمها بطريقة جبهية وجانبية في نفس الوقت. وقد كسا الفنان شخصيته الرئيسية بتشكيلات جميلة من الحلي التي تتدلى من أذنيها ويديها، إضافة إلى تسليط الضوء على جسدها، الذي بدا على درجة كبيرة من البياض مقارنة بباقي مكونات اللوحة، والذي خلق من خلاله نوعاً من الهدوء البصري حيث أوجد توازنات ضوئية مع باقي مكونات اللوحة.

إن المتتبع لأعمال الفنان عادل مقديش يلحظ مدى الإشباع الزخرفي في مجمل أعماله، حيث تضع الحدود بين الشكل الهندسي والزخري، إضافة إلى الزخارف الخطية التي يجعلها في تناغم كبير مع باقي مكونات العمل مثلما هو الشأن في هذه اللوحة. فقد وظّف جماليات الخط المغربي القريب من الكوفي القديم لكتابة كلمات نظمت بطريقة تذكّرنا بالأشعار أو السير التي ميّزت السيرة الهلالية. وقد وزّعت هذه الأشعار أو الكلمات داخل ثلاثة خانات عمودية غطت مساحات هامة من خلفية اللوحة، ما جعل بعض الكلمات أو الجمل تكون مخفية، ولكن بالرغم من ذلك تظهر بعض النصوص أو

الصيني، ليقدم مشهداً متكوناً من ثلاثة شخصيات رئيسية وحصانين داخل إطار زخرفي مميز. تتوسط اللوحة امرأة حسناء تمتطي حصاناً ويدها سيفاً، وتوجه نظرها إلى امرأة فائقة الجمال والأنوثة متكئة على أريكة، وتمسك بيدها اليسرى لجام حصان. ويتقدم المرأة التي تمتطي الحصان محارب يمسك بيده سيفاً اختار له الفنان وضعية حركة رغم موضعه بين المرأة التي تمتطي الحصان والمرأة المستلقية على الأرض. وقد رسم لهذا المحارب وجهاً وسيماً غير أن نظره كان موجهاً خارج الأحداث الرئيسية لهذا المشهد، فقد كان غير مبالياً بما يدور حوله من حوار بصري وحركي بين المراتين. كما أن التركيز على خصوصيات الشخصيات الثلاثة يحيل إلى الاستنتاج أن المرأة التي تمسك بلجام الفرس هي الشخصية الرئيسية في اللوحة. وهو ما يعني أنها أقرب إلى شخصية الجازية نظراً لوجودها في المستوى الأول من اللوحة من جهة، وكبر حجمها مقارنة بالشخصيات الأخرى. كما تعمّد الفنان إظهار مفاتيحها عبر تعرية جزء من نهديها وأردافها التي رُسمت بطريقة غير مألوفة تذكّرنا بأسلوب بيكاسو

الآبيات الشعرية القابلة للقراءة والتي يقول فيها الفنان في الخانة الأولى:

عمائم الرجال مخبلة في ساحة الحرب تحت أقدام الخيل

وسيوف العرب فضة تحت شمس الغرب

عند بساتين الزيتون وواحات توزر وغدامس

والجازية غازية لرماح... الرجال لها

جاء البربر خفاجي عامر ابن النيل

والعراق مارا إلى مراعي الجزائر على تونس

اين تجوع الحلايل

مضارب قبائل العرب الأكابر وعرب الوز فوق الحب

سيوف الرجال تشق الريح ورماح مع النبال ....

وفي المستطيل الثاني والثالث بدت الكتابة أكثر غموضا ولكن يمكن أن تظهر بعض الكلمات:

الخيول الهلالية عند جنح الجازية الهلالية

النيل فرسان خفاجي عامر ابن النيل الزناتي خليفة

الواحات البربرية تدق عند الشروق

وحق أسد وصاحب الجازية

طير العراق مرورا بتونس

إلى مراعي الجزائر ليبدو الحق

حق عامر والجرح قديم قدم السوق ورماح الزناتي ....

ولانعلم هل أن هذه الآبيات مقتبسة من السيرة الهلالية، أو من اجتهادات الفنان غير أن المؤكد بالنسبة لنا أن هدف الفنان ليس تقديم كلمات أو أشعار بهدف تفسير الصورة مثلما هو الشأن بالنسبة للمصور الشعبي الذي اهتم بتصوير مثل هذه الأحداث التاريخية، أو كذلك المنمنمات العربية القديمة، بل كان هدفه الابتعاد عن القراءة المباشرة التي تضعف الجانب الجمالي وما يحمله من قابلية واسعة للتأويل. بذلك يمكن القول بأن غاية الفنان من خلال هذه الكتابات هو تقديم فضاء زخرفي يتناسق مع بقية مكونات اللوحة، والإشارة إلى الإطار العام لموضوع اللوحة ولبعض شخصياتها حيث تكون الجازية التي وصفها بالغازية الشخصية الرئيسية.

ضمن لوحته «هلالية 6» قدم الفنان عادل مقديش صورة تشكيلية ملحمية للحملة الجازية الهلالية، والتي بانّت وكأنها امتداد للوحته السابقة، فهي تمثل فارسا يمتطي حصانا أسود وييده اليسرى سيفاً ويمد يده اليمنى إلى يد الجازية باعتبارها الشخصية الرئيسية في هذه اللوحة. ويظهر تركيز نظر الفارس على عيني الجازية التي لا تبالي به، بل توجه نظرها نحو عيني الحصان الذي يبادلها بدوره النظرات. فرغم الوضعية القريبة من حوافر الحصان والتي تكتسي الكثير من الخطورة على الجازية، فإن ملامح وجهها وحركات جسدها تعكس نوعاً من الاسترخاء، بل وأيضاً الإغراء من خلال إظهار مفاتنها في مستوى الأرداف والأفخاذ، وخاصة في مستوى نهديها حيث بدت على درجة كبيرة من الجاذبية. وقد أكسب الفنان عند رسمه للحصان أبعاداً تشكيلية وتعبيرية مميزة، حيث جعله فاعلاً هاماً في مسرحية هذه التركيبية، إذ بدأ بدوره شديد الاهتمام بالجازية من خلال انحناء رأسه تجاهها متبعاً نفس حركة الفارس تجاه الجازية.

كما وضع الفنان على خدي الجازية وشمتين، وفي ذلك تجاوز للبعد الزخرفي للامسة البعد الثقافي الذي تشترك فيه كل من الثقافة الشعبية البربرية خاصة والعربية. فقد عُرف الوشم في الموروث التونسي قبل الإسلام، حيث كان هذا الوشم إضافة إلى صبغته الجمالية بمثابة الطابع المميز الذي يحدد الانتماء إلى القبيلة، وأيضاً الوسيلة للوقاية من الأمراض والحماية من الأوبئة وطلب الخصوبة للعاقرة ودفع الحسد والعين.

هذه الوشمة الصغيرة التي وضعها الفنان في لوحته هلاليات عدد 6 والتي رسمها بتقنية الأكرليك على القماش كانت بمثابة المحرك الذي أحاله لرسم لوحة هلاليات 7 والتي رسمها في نفس السنة مع سابقتها مع تغيير في مستوى التقنية. فقد زخرف عادل مقديش هذه المرة وجه الجازية بمجموعة من الأوشام التي وزعها في مستوى الخدين والجبين والذقن. وإن بدت هذه الأوشام ذات أبعاد زخرفية



تعالقه وتمتطيه حسب الطريقة المبتكرة للفنان، لتفرز وحدة زخرفية متجانسة حيث تضيع قواعد التركيب الكلاسيكية مقابل تركيب قابل لتأويلات تصب في خالة العلاقة الحميمة بين المرأة والحصان التي تتجاوز حدود العلاقة الطبيعية بين الإنسان والحيوان، خاصة أمام تعقد الفنان تعرية نهدي الجازية بأسلوب يذكركم بلوحة نساء الجزائر للفنان بابلو بيكاسو. كما أشبع الفنان العديد من مساحاته بأشكال زخرفية وخطية وخاصة في مستوى السجل العمودي الأسود الذي اخترق بياض الورقة وتحول إلى مثابة عمود يحمل جميع مكونات العمل. وقد ملء هذا العمود بمجموعة من الأشكال الصغيرة الأدمية والحيوانية والتي اتخذت شكل سجلات تذكرنا بالمسلات المصرية، مع وجود زخارف خطية بدت غير قابلة لقراءة ذات معنى. هذا الأسلوب قال عنه الكاتب حسان بن رحومة: «كما نجد أن الشبكة الرمزية التي يُدخل فيها الفنان عادل مقديش موضوعاته الفنية هي شبكة شائكة ومعقدة بحيث أن التماثل والطالسم والرموز تدور معظمها حول قضايا إنسانية وجودية خالصة، مما يجعلنا نزعج بأن «الصورة المعكوسة» للحياة اليومية أحد المحاور المركزية لهذه الذاكرة ومنبع خصب من منابعها»<sup>8</sup>.

بذلك رسم الفنان عادل مقديش الجازية بصورة مغايرة لمجمل الروايات وملايين الأشعار التي خصت بها، فلم تعد بالنسبة لمقديش البطلة المناصرة لقومها بحكمته وشجاعته وتضحيته بحبيبها من أجل عشيرتها، بل قدمها مقديش على أنها امرأة متبرجة توظف مفاتها القضاء حاجتها، بل ذهب بها إلى أبعد من ذلك من خلال الإيحاء بعلاقة حميمة بينها وبين الحصان الذي يعد في العديد من الحضارات رمزا للذة أو للطاقة الجنسية الغير محدودة. بذلك جعل الفنان بطولته تتجاوز حدود العلاقات الطبيعية بين البشر



هدايات 6 أكرليك على قماش

110/140 سم 198

إلا أنها تحمل في طياتها ثقافة شعبية غارقة في القدم مثلما يقر بذلك بدر العشري الذي يقول: «إن الثقافة الشعبية يمكن أن تتجسد أيضا عبر الجسد، فقراءة الوشم ليست خبرة يمكن اكتسابها من خلال دراسات وأبحاث جاهزة، بل عبر تفكيك الجهاز الميثولوجي للقبيلة وفهم الرموز والأشكال الهندسية في علاقتها بمجال إنتاجها»<sup>7</sup>. وربما أراد الفنان من خلال ذلك القول بأن الجازية تأثرت بالثقافة المحلية لأهل تونس التي كانت ولا تزال تعطي للوشم أهمية كبيرة خاصة في الأرياف.

غير أن اللافت للانتباه هنا هو ذلك التداخل الكبير بين جسم المرأة وجسم الحصان، حيث تندمج مكونات جسد الجازية مع شكل الحصان الذي

فإنه يحرص على اختيار القصص التي يكون فيها الزناقي خليفة منتصرا؛ حتى لا يصطدم بالتماءات الجمهور المستمع إليه<sup>9</sup>. إضافة إلى ذلك أشاد الكاتب محمد الدسوقي رشدي بدوره بالبطل البربري ضمن مقال حمل عنوان: بطل السيرة الهلالية في المغرب العربي وعدو أبوزيد الهلالي: الزناقي خليفة.. القوة والشجاعة حينما تقتلها الخيانة. ذكر فيه مدى أهمية شخصية خليفة الزناقي وتميزها بالرجولة والشجاعة والدفاع عن الوطن<sup>10</sup>.

### الخاتمة

ليس غريبا أن يقترن اسم الفنان عادل مقديش بالموروث الشعبي بمختلف تجلياته. هذا الموروث الذي وجد في المرأة المستند والأداة والوسيلة لتبليغ مجموعة من أحاسيسه وأفكاره ضمن فضاء تشكيلي مشبع بالزخارف والرموز، إلى درجة يصير كل جزء من اللوحة عبارة عن لوحة مستقلة بذاتها. فقد تفتن الفنان إلى مدى ترابط الثقافة الشعبية التي تمثل أحد أوجه الموروث العربي الإسلامي بالإشباع الزخرفي الشكلي واللوني مثلما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين الغربيين المهتمين بالفنون الإسلامية أمثال الباحث الفرنسي الكسندر بابادوبولو الذي يعتبر أن هذه الخاصية تمثل أحد ركائز الفنون الإسلامية انطلاقا من فرضية «الخوف من الفراغ»<sup>11</sup>. والتي تمتد حسب رأينا إلى الجانب السلوكي والتواصلي في الثقافة العربية الإسلامية. ذلك هو الأسلوب الذي انتهجه الفنان عادل مقديش في جل أعماله والتي حوّل من خلالها الحيز التشكيلي إلى معزوفة زخرفية يتحكم في أسرارها من خلال اختياراته اللونية والشكلية. لذلك فإن اهتمامه بالسيرة الهلالية أو الأساطير الفينيقية والتونسية أو العربية، يدخل ضمن واحدة من مجموعة الحلقات التي سجل فيها اهتمامه بالموروث



هلاليات 7. 50/65 صم حبر صيني على ورق، 1985

لتتطال أبعادا أخرى تلامس فيها حدود الشذوذ. وقد بان ذلك خاصة في اللامبالاة التي خصّت به الجازية الفارس الذي مديده إليها. هذه الصورة التي قدمها الفنان لم تكن الأولى من نوعها. فهي تمثل امتدادا لموروث ثقافي بربري معادي للوجود الهلالي، والذي يجد أثره في بعض السيرة والكتابات التي تروي بأن الجازية كانت تفاوض العلام وهو صاحب أبوزيد الهلالي بذكاء وجسارة ولا تتردد الجازية في إبداء مقائن جسدها لتغري العلام». بالإضافة إلى بعض السير التي تتغنى ببطولات الزناقي حاكم تونس الذي قاوم الزحف الهلالي على بلاده مثل تلك التي ذكرها الكاتب خالد أبو الليل عندما قال بأن منطقة دندرة وما يحيطها في مركز قنا، ومنطقة القلعة وما يحيطها في مركز ققط ينسبون إلى الأماة، يفضلون الزناقي خليفة؛ لذلك فإن الشاعر عندما يقوم بإحياء إحدى الحفلات بهما

الشعبي التونسي والعربي عموماً، بما يحمله من سير وأساطير تتماهى مع شغفه بالفن السريالي الذي مثل حلقة هامة من حلقات البحث لديه باعتبارها عُدت مرحلة البدايات التي انطلق منها إلى عالم الأساطير والخرافات والسير الشعبية، فقد تفتن إلى الخيط الرفيع الذي يربط الموروث الشعبي التونسي والعربي عموماً بعالم الخيال والحلم. فلم يكن هاجس الفنان تصوير وقائع الأحداث الأساطير القديمة، بقدر ما كان يتخذها مصدر استلهام لتبليغ هواجسه الداخلية والتي كثيراً ما تجدها تتطابق مع أفكاره ومواقفه تجاه الأحداث التاريخية التي مرت بها البلاد التونسية عبر تاريخها القديم. فقد قال الفنان: «لي ذكرى أليمة

مع الروم والأتراك والأسبان وقبائل بني هلال الزاحفة... أرسم خصوبة عليسة على جلود البقر المقدس، أنحت وجه جوغرتا في أسواق الأفراس البربرية. حفرت على جدران المعابد الإفريقية رسم السفن الساحلية وأشرعتها المنسوجة بشعر النساء»<sup>12</sup> وقد جسّد الفنان هذه الآراء بطرق مختلفة، وبأساليب مميزة أكسبته طابعه الفني المميز الذي يختلف عن أسلافه المصورين الشعبيين والفنانين العالميين الكلاسيكيين والمعاصرين، حيث تمكن من أن يأخذ المشاهد إلى عوالم وأزمان بعيدة وقريبة من دون أن يفقده متعة التذوق الجمالي، ضمن فضاء تشكيلي محكوم بعلاقات تنظيم دقيق، وحس مرهف وخيال فياض.

### الهوامش

1. ذكره رياض العلوي، جريدة الأنباء 16 سبتمبر. 1981.
2. هي أميرة فينيقية أسطورية أسست مدينة قرطاج. ورد ذكرها في الكثير من المصادر التاريخية والأدبية القديمة من يونانية ورومانية، عليسة هي ابنة ماتان (Matan) أو موتو (Mutto) ملك مدينة صور الفينيقية، وقد ذكر تيمي أن الأقارعة لقبوها فيما بعد بديدون وهو الاسم الذي خأله الشاعر فرجيليوس (ق 1 ق م). تزوجت هذه الأميرة من أشرياس (Acher-bas) كاهن الإله الفينيقي غير أن أخوها طمع في ثروة زوجها فقتله. وتقول الرواية أن عليسة تحاللت من أجل الفرار بكنوزها مصطحبة معها عدداً من سادة قومها، واتجهت نحو خليج تونس. اشترت من حاكم البربر قطعة أرض صغيرة بمساحة جلد ثور، ثم تحاللت من أجل توسيعها، أسست فوقها مدينة أطلق عليها اسم قرط حدشت (قرطاج أي المدينة الجديدة، وكان ذلك سنة 814 ق م).
3. Pierre-Narcisse Guérin. Énée racontant à Didon les Malheurs de la ville de Troie.
4. محمد التونجي، معاجم أعلام النساء دار العلم للملايين، بيروت لبنان. 2001. ص. 147.
5. تتفرع السيرة الهلالية إلى قصص كثيرة مثل قصة الأمير أبو زيد الهلالي وقصة أخته شيخة المشهورة بالدهاء والاحتياال، وسيرة الأمير دياب
- بن غانم الهلالي، وقصة زهرة ومرعي وقصة عزيزه ويونس وغيرها من السير التي تشكل في مجموعها ما يعرف بسيرة بني هلال.
6. حظيت السيرة الهلالية باهتمام مجموعة من الفنانين التونسيين والعرب. فإضافة إلى الفنان عادل مقديش نذكر إبراهيم الضحاك الذي يفتخر بأمجاد الهلاليين باعتبار أنه ينحدر من تلك القبيلة.
7. بدر العشري. الثقافة الشعبية كمدخل لرصد التحولات السوسيولوجية  
نشر بمجلة الأحداث المغربية يوم 21 - 12 - 2013  
<https://www.maghress.com>
8. حسان بن رحومة. موقع بوابتي.  
<http://www.myportail.com>
9. د. خالد أبو الليل. الثقافة الشعبية العدد 28. فصلية علمية متخصصة رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم. ص. 26-27.
10. محمد الدسوقي رشدي. <https://www.youm7.com/story/2009/1/1/>
11. Alexandre papadopolo. l'islam et l'art Musulman. Citadelle et Mazenod. Paris 1976.
12. ذكره رياض العلوي، جريدة الأنباء 16 سبتمبر 1981

### الصور

الصور من الكاتب.



## مُتَحَف النِّسِيج بِالقَاهِرَة وَدَوْرِهِ فِي الحِفَافَةِ عَلَى الثَّرَاثِ وَالْمَوُوتِ

د. محمد أحمد عبد الرحمن عنب - كاتب من مصر

الموقع: يقع مُتَحَف النِّسِيج فِي شَارِع المُعزِّ لِدِين اللّهِ بِمِنْطَقَةِ النِّحَاسِيْنَ بِحِي تَيْنِ القَصْرِيْنَ، أَمَامَ مَدْرَسَةِ النَّاصِرِ مُحَمَّدِ بْنِ قَلَاوُونِ بِالقَاهِرَةِ الفَاطِمِيَّة<sup>1</sup>.

أَصِلَ الْمَكَانُ: كَانَ هَذَا الْمَكَانُ سَبِيلَ مُحَمَّدِ عَلِيٍّ بِالنِّحَاسِيْنَ، وَقَدْ أَنشَأَهُ مُحَمَّدُ عَلِيٌّ بَاشَا الْكَبِيرُ (1244هـ / 1828م)، عَلَى رُوحِ وَلَدِهِ إِسْمَاعِيلَ بَاشَا الْمُتَوَفَّى بِالسُّودَانِ سَنَةَ (1238هـ / 1822م)<sup>2</sup>، كَمَا أَنشَأَهُ لِيَكُونَ مَدْرَسَةً لِلْأَيْتَامِ (مَدْرَسَةُ بَيْنِ الْقَصْرِيْنَ الْإِبْتِدَائِيَّة) وَالَّتِي عُرِفَتْ فِيمَا بَعْدَ بِ (مَدْرَسَةِ النِّحَاسِيْنَ)<sup>3</sup>، إِلَّا أَنَّهُ أَهْمَلَ بِشَكْلِ كَبِيرٍ، وَفِي عَامِ 2005م تَمَّ الْبَدْءُ فِي تَرْمِيمِهِ ضِمْنَ مَشْرُوعِ تَجْدِيدِ شَارِعِ الْمُعزِّ وَانْتَهَتْ أَعْمَالُ التَّرْمِيمِ عَامَ 2010م؛ وَقَدْ جَرَى تَحْوِيلُهُ لِمُتَحَفِ النِّسِيجِ الْمِصْرِيِّ؛ وَالَّذِي يُعْتَبَرُ الْمُتَحَفُ الْأَوَّلُ مِنْ نَوْعِهِ فِي الشَّرْقِ الْأَوْسَطِ وَأَفْرِقِيَا وَوَاحِدٌ مِنْ أَهَمِّ ثَلَاثَةِ مُتَحَفِ نَوْعِيَّةٍ بِالعَالَمِ مُخْتَصَّةٍ بِتَارِيخِ النِّسِيجِ.



زخارف الباروك والروكوكو<sup>5</sup> المنفذة على الرخام تتوسطها كتابات مذهبة على خلفية زرقاء، ويوجد على جانبها الطغراء العثمانية، ويعلو الواجهة زخرف خشبي عليه زخارف الباروك الملونة والمذهبة ويحيط بالزخرف درابزين خشبي<sup>6</sup>.

تحويل السبيل لمتحف: جاءت فكرة تحويل مبنى السبيل إلى متحف للنسيج منذ عام 2011م عقب تجديد شارع المعز وتطويره وإعلانه متحفاً مفتوحاً للأنوار الإسلامية، وقد كان مبنى ملائماً لهذا الغرض؛ فهو يقع في قلب القاهرة التاريخية، وقد استغل القائمون على المتحف الفضاءات والفراغات الكثيرة بداخله لوضع الفاترين بها، وكانت الحاجة ملحة لتخصيص متحف كامل للنسيج يضم نماذج متنوعة من النسيج عبر مختلف العصور، ويتميز المتحف بوجوده أندرقطع النسيج، والتي تم اختيارها بعناية من المتاحف والمواقع المصرية المختلفة منها ما كان محفوظاً بالمتحف المصري، ومتحف الفن الإسلامي ومنطقة القرن في مدينة الأقصر وغيرها، وصمم هذا المتحف ليكون مؤسسة علمية توثيقية للنسيج يتعرف الزائر من خلالها على عالم النسيج وطرق صناعته وأنواعه في رحلة عبر التاريخ.

فكرة متاحف النسيج: بدأت هذه الفكرة في العالم منذ الربع الأول من القرن العشرين؛ نظراً للأهمية الكبيرة للمنسوجات بمختلف أنواعها ولما تشكل من كيان ووجدان الأمم، ومن أقدم متاحف النسيج العالمية متحف النسيج الملحق بجامعة جورج واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية، والذي تأسس في عام 1925م من قبل الفنان جورج هيويت مايرز؛ لتوسيع المعرفة العامة والتقدير للمزايا الفنية والأهمية الثقافية للمنسوجات العالم؛ فهو يضم أكثر من 20000 قطعة من النسيج التي تعكس الثقافات المختلفة لدول الشرق الأوسط وآسيا وأفريقيا وأمريكا<sup>7</sup>.

محتويات متحف النسيج المصري: يتكون المبنى من طابقين، وتم تخطيط المتحف بطريقة بسيطة حيث تضم كل غرفة معلومات على الحوائط عن فترة المنسوجات التي بداخلها من



مدخل متحف النسيج المصري

(مدرسة النحاسين الأميرية سابقاً)

الوصف المعماري للسبيل: يُعد هذا السبيل من الأسبلة الفخمة المكسوة بالرخام المحلى بالنقوش والكتابات الجميلة، ويتكون من طابقين؛ الأول وهو حجرة السبيل، أما الطابق الثاني فيشتمل على مجموعة حجرات وكتاب بملاحقاته<sup>4</sup>.

وأهم ما يميز السبيل هو الواجهة الرئيسية؛ والتي تطل على شارع المعز وتأخذ شكل نصف دائري على نسق طراز الأسبلة العثمانية ذات الطراز الوافد، ويكسوها الرخام ويفتح بها أربع شبابيك للسبيل مغطاة بإحجية من النحاس المصبوب به رسوم بيضاوية يتخللها وزينات نباتية، ويعلو كل شباك منطقة مستطيلة نقش بها شعار أسرة محمد على الذي يضم الهلال والنجمة، كتابات باللغة التركية منفذة بالتذهيب في بحور على أرضية زرقاء تعلوها



زخارف الباروك والروكوكو على واجهة شبيل محمد علي  
(متحف النسيج المصري)



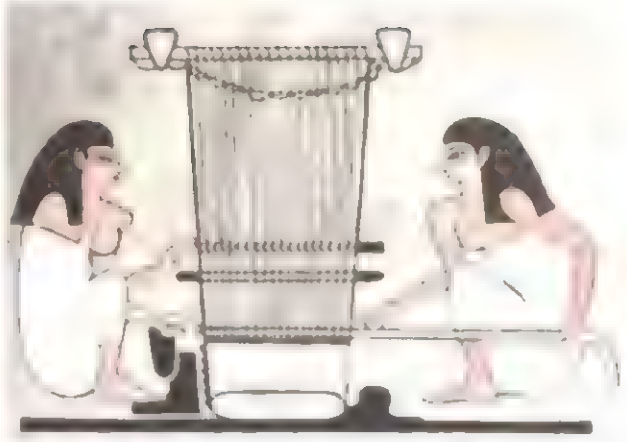
منظر عام لواجهة شبيل محمد علي بالتحاسين والتي  
تطل على شارع المعز.

وقاعة (11) فيها نسيج العصر العثماني الذي يتميز بزخارف الزهور المختلفة؛ وأشهرها زهرة اللالا والقرنفل علاوة على سجاجيد الصلاة بالإضافة لقطع من المنسوجات من إيران<sup>9</sup>.

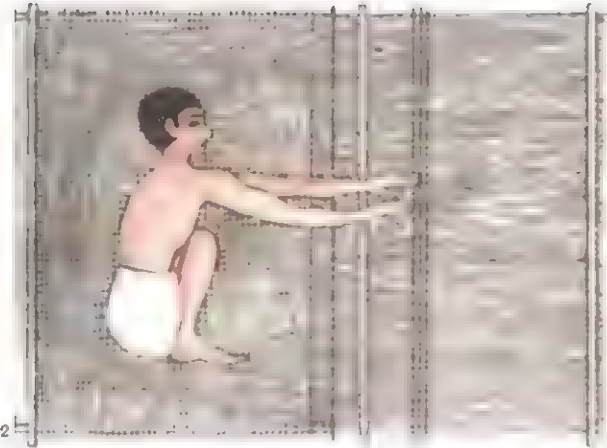
رحلة النسيج بين قاعات المتحف: بادئ ذي بدء النسيج هو عبارة عن جسم مسطح رقيق يتكون إما من خيط واحد متشابك بعضه ببعض على هيئة أنصاف دوائر متداخلة ومتماسكة، أو يتكون من مجموعة من خيوط طويلة يُطالق عليها اسم (السداة) تتقاطع مع خيوط عرضية تُعرف بـ (الحممة) تقاطعاً منتظماً، ويختلف المنسوج في مظهره ونوعه تبعاً لاختلاف تقاطع الخيوط وتركيبها فيما يُعرف باسم التركيب النسيجي<sup>9</sup>، واستُخدم النسيج في صناعة أنواع مختلفة مثل الثياب بأنواعها المختلفة والطواقي والعمائم والمعلقات والسروج والكسوات والزرايات والأعلام والبسط والستائر والأغطية والفروشات<sup>10</sup>، كما كان للنسيج دور مؤثر في المعاملات الاقتصادية، تعققت حيويته على مر العصور بنوع أشكال المنسوجات والملابس التي أصبحت تعكس روح كل عصر.

حيث استخدمها الأصلي، وتاريخ صنعها، ومكانها الأصلي لها، وتوزيع مقتنيات المتحف في (11) قاعة بترتيب تاريخي؛ حيث يتضمن الطابق الأول: أربعة قاعات تشمل أشكال المنسوجات المختلفة في العصر الفرعوني، وهي تتضمن ملابس الآلهة وملابس الحياة اليومية وملابس الحياة الأبدية في القاعات (1، 2، 3)، أما قاعة (4) فتتضمن نماذج من المنسوجات في العصر القبطي.

ويشمل الطابق الثاني: سبع قاعات حيث تشمل قاعة (5) قطع من النسيج القبطي منسوجة بطريقة القباطى المشهورة بالتابستري (Tabstery)، وتتضمن القاعات من رقم (6) حتى رقم (11) رحلة تطور النسيج عبر العصور الإسلامية المختلفة؛ فتعرض قاعة (6) نماذج النسيج الأموي والعباسي، وقاعة (7) النسيج الطولوني والذي يتميز برسومات الحيوانات المختلفة، وقاعة (8) النسيج في العصرين الفاطمي والأيوبي، وتعرض قاعة (9) قطع من كسوة الكعبة الشريفة؛ والتي كانت تحظى بمصر بشرف صناعتها وارسالها لكل عام إلى الحرم المكي، وقاعة (10) تعرض لأنواع النسيج في العصر المملوكي،



رسم يوضح شكل النول الأفقي وقتانين تقومان بالنسج عليه- مقبرة خنوم ختب- تاس- حسن- القولة الأوسطى



صورة توضح أحد الصانع يقوم بنسج الكتان

### المنسوجات الفرعونية بداية الرحلة:

كانت صناعة النسيج مزدهرة بمصر منذ عهد الفراعنة، وكان المصريون القدماء أول من اهتموا إلى استخدام الكتان في عمل المنسوجات وظلت مصر الفرعونية حوالي ما يقرب من 3000 عام متفردة بصناعة نسيج الكتان في العالم، والذي كان يعتبره المصري القديم فماش الآلهة، وترجع أقدم قطعة نسيج موجودة في مصر إلى عصر بداية الأسرات للقرن الحادي والثلاثين قبل الميلاد، وقد انتشرت ورش صناعة النسيج في أنحاء البلاد وعمل فيها الرجال والنساء؛ كما كان للكهنة مناسج أخرى في المعابد لتنتج لهم من الأقمشة ما يلزم لملابسهم ولأزياء طقوسهم، حيث كانت للمنسوجات أهمية كبيرة في الحياة اليومية وفي الطقوس التي تؤدي في المعابد، حيث كان الكهنة يتميزون بزي معين وهم يؤدونها، وكان الملك يرتدي أغلى وأفخم أنواع المنسوجات واشتهر نظام النسيج الفرعوني بنسيج «نيسوت» Nissut الملكي»<sup>11</sup>.

ويعتبر القسم الفرعوني أكبر قسم في المتحف؛ ويشتمل هذا القسم على عدد من المنسوجات الكتانية والقطنية من العصر الفرعوني، كما يضم عدد من اللوحات التي توضح ملامح صناعة النسيج عند المصريين القدماء وملابسه.

كما توجد عدد من تماثيل خشبية والتي استخدمت لعرض تماذج من الملابس التي كان يرتديها المصري القديم، منها تمثال أوشابتي يرتدي رداءاً ينصف كُم ويحيط بالوسط جزام ذو طيات يتدلى للأسفل وتمثال للإله أوزير وتمثال لإمرأة ملفوفة بقطع النسيج من الكتان الحشن السادة ترتدي رداءً به خطوط سوداء ومفرش من الحرير له كنار عريض على هيئة فستونات مشغولة بكتابات عربية غير معروفة، كما يوجد سرير فرعوني قديم، وعدد من المفروشات المنزلية المختلفة المصنوعة من الكتان، بالإضافة إلى لفائف من الكتان على تمثال لكاهن وأجزاء من أكفان فرعونية عليها كتابات باللغة الهيروغليفية، فقد كانت للمنسوجات أهمية كبيرة في حياتهم ابتداءً من الميلاد إلى القمات.

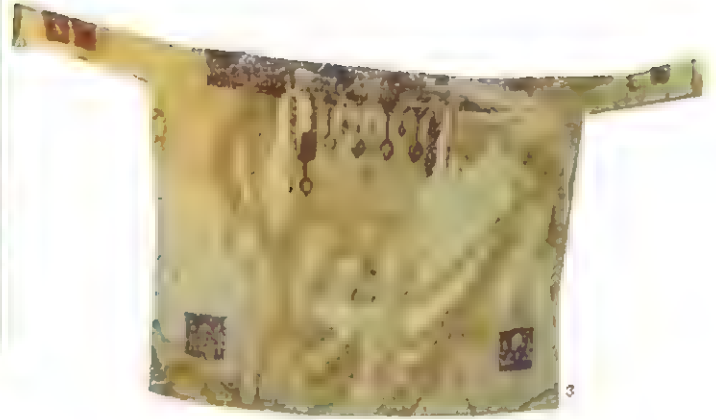
ويوضح هذا القسم كيف برع المصريون القدماء في غزل ونسج وصباغة ألياف الكتان بالإضافة إلى براعتهم في تطوير منسوجاتهم، خصوصاً الملكية منها.

### المنسوجات اليونانية والقبطية:

اشتهر العصر الروماني بإنتاج أنواع مختلفة من المنسوجات الزائفة، وقد أنشأ أباطرة الرومان (مصانع الجلسيوم) والتي كانت تُعرف بـ (مصانع النسيج الملكية) بمدينة الإسكندرية عاصمة مصر



قطعة من تسيج الخبر عليها كتابات باللون الأزرق  
تصها (إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً) مكررة في مجموعات  
أسفلها شريط باللون الأحمر عليه كتابات تسخية  
(مصر-العصر العثماني- ق 17م)- سجل متحف: 381



رداء من الكتان مُزخرف بأشكال جِامات ومربعات (مصر-  
قن قبطي- ق 4-5م)- سجل متحف: 136

الطراز<sup>13</sup>، والتي كانت تخضع إدارياً للرقابة الحكومية الصارمة، وألفظ (الطراز) يعني الكتابة على التسيج والورق<sup>14</sup>، وهذه الكتابات كانت تقتضيها عادة (الخُلع) التي كان يتبعها الحُكام والأمراء المسلمون في الخلافة الإسلامية في مكافأة رجال الدولة بالخُلع من الملابس الفاخرة، فكان يُطلق على مصانع التسيج الأهلية (طراز العامة) وتهتم بإنتاج منسوجات عامة الشعب، وعلى مصانع التسيج التي تتبع الحُكام والأمراء الطراز الحكومي، أما (طراز الخاصة) ودورها إنتاج منسوجات الخليفة وحاشيته، وكلا الطرازين كانا يتبعان الرقابة الحكومية المشددة، ومن مراكز التسيج المهمة في العصر الإسلامي هي الفيوم واهناسيا والبهنسا والأشمونيين وأسيوط وتليس وشطا والإسكندرية<sup>15</sup>، وتشتمل قاعة العصر الإسلامي على قطع من التسيج المختلفة ويُزخرفها بعض الكتابات والآيات القرآنية مُنفذة بالخطوط المتنوعة؛ حيث كانت قطع التسيج خلال العصر الإسلامي يُنسج عليها اسم الخليفة باعتباره شارة من شارات الحُكم الثلاثة، وقد تميزت هذه القاعة بوجود تماثيل من الشمع تُوضح صوراً من مراحل إعداد التسيج<sup>16</sup>.

وفي عصر الدولة الفاطمية اهتم الخلفاء بصناعة التسيج اهتماماً كبيراً، ويروي المقرئ أن دار يعقوب بن كلس وزير الخليفة العزيز بالله حوّلت بعده إلى مصنع

ألك، وكانت النساء يقمن بالنسج والتطريز بها لإنتاج ما يحتاج إليه البلاط الملكي من أقمشة ومعلقات وأغطية ووسائل متنوعة.

أما المنسوجات القبطية؛ فقد تميزت بغناء وزخرفة عناصرها الزخرفية ذات الألوان البزاقة، والتي ألفت معظمها بأسلوب القباطي أو اللحمات غير الممتدة وهو أسلوب أقرب إلى التطريز منه إلى التسيج، حيث أتاح هذا الأسلوب للتصوير شبه المُجسم للبورتريهات المنسوجة مُشابهاً تلك الرسوم الكلاسيكية القديمة، وذلك بفراغة الظل والمنظور، وقد انتشرت مصانع التسيج في هذه الفترة في الفيوم وإخميم والإسكندرية<sup>12</sup>.

### التسيج في العصر الإسلامي

شهدت صناعة المنسوجات في مصر ازدهاراً كبيراً بعد فتح العرب لها (21هـ/ 641م)، حيث عمل المسلمون على تشجيع وتطوير وتنمية صناعة المنسوجات، حتى بلغت أوج الكمال والإتقان، وأصبح إنتاج الأقمشة الرقيقة من أهم مميزات الفنون التطبيقية الإسلامية عامة، وقد أولت الحكومات الإسلامية المختلفة عناية خاصة بصناعة المنسوجات، وأمرت بإنشاء مصانع التسيج والتي عُرفت آنذاك بدور



للمنسيج، وصارت تُعرف باسم دار الديباج، وكان لا يتولى وظيفة صاحب الطراز إلا الأعيان من أرباب العمامم والسيوف<sup>17</sup>، وقد عمل الخليفة المعز لدين الله داراً وسماها دار الكسوة وعُرفت بخزانة الكسوة، وكان يُفصل فيها من جميع أنواع الثياب والبر، ويكسوها الناس على اختلاف أصنافهم كسوة الشتاء والصيف<sup>18</sup>.

وكان الدافع وراء التنوع والثراء في النسيج: هو تعدد المناسبات الاجتماعية ختمت على الخلفاء الظهور بمظهر لائق ومناسب ومتميز عن غيرهم فكان هذا دافعاً لإنشاء دور طراز خاصة بالخلفاء لسببين رئيسيين: أولاً لسد احتياجات الخليفة المستمرة والكثيرة، والثاني منعاً للتقليد الذي ربما يحدث فيها فيما لو نسجت ملابس الخليفة في مصنع عام ينتج لعامة الناس أيضاً، كما أن الفاطميين اتخذوا من المنسوجات وسيلة لتحقيق أغراض سياسية: كالإشادة بمركزهم الديني وترسيخ هذه الفكرة في الأذهان، ولذلك كتبوا عبارات خاصة على النسيج لتدعيم ذلك، وكذلك للتقرب من الشعب المصري، واستمالة قلوب الناس نحو حكمهم<sup>19</sup>.

وهكذا ظلت منسوجات مصر موضع التقدير ومضرب الأمثال في الدقة والروعة والجمال، وقد اهتم بها العرب وعملوا على الاستفادة من هذا التراث الفني وتشجيعه حتى ازدهرت صناعة النسيج في العالم الإسلامي عامة ومصر خاصة، وبلغت من الكمال والإتقان، ومن التقاليد الإسلامية التي كان لها أكبر الأثر في ازدهار فن النسيج كسوة الكعبة التي يُقدسها العرب قبل الإسلام وبعده، كذلك كان لنظام منح الخلع؛ وهو تقليد عرفه معظم شعوب العالم القديم، فعرفه المصريون القدماء كما عرفه الإيرانيون، وهناك ناحية لها أهميتها وهي حب العرب للباس واقتنائهم الفاخر منه، فكان ذلك عاملاً من عوامل المنافسة في الابتكار والإتقان<sup>20</sup>.

كما يحتوي المتحف على جزء خاص بالنسيج المستورد من غديد من دول العالم مثل إيران (خاصة الطراز الإيراني الصفوي)، والعراق واليمن.

معروضات نادرة تؤرخ لتراث النسيج والمنسوجات في مصر: يشتمل المتحف على مجموعة من القطع النادرة الرائعة ومنها:

- كسوة الكعبة المشرفة: حظيت مصر بشرف صناعة الكسوة الشريفة على مر العصور، منذ العصر الجاهلي وعلى مر المراحل التاريخية المختلفة، نتيجة لشهرتها بهذه الصناعة، وشكلت هذه الكسوة رمزاً سياسياً وعسكرياً وحضارياً؛ فهي رمز من رموز السيادة على العالمين العربي والإسلامي، ولذلك سعى السلاطين خاصة المماليك منذ اللحظات الأولى لإعتلائهم سدة الحكم في مصر للحفاظ على هذا الشرف العظيم، كما تازعوا القوى المختلفة في سبيل هذا الشرف الديني المغلف بالسيادة السياسية والعسكرية والحضارية<sup>21</sup>، وكان لها مقر عُرف بـ (دار كسوة الكعبة)، وظل مكانها في مصر منذ عصر الخليفة عمر بن الخطاب حتى عام 1963 م بحي الخرنفش<sup>22</sup>؛ وهي إحدى بيوت الأمراء المصريين، والتي جعلها محمد علي ورشة وشرع في عمارتها كما يقول الجبرتي في شهر ذي الحجة سنة 1233 هـ وقد بقيت هذه الورشة إلى اليوم تذكراً للنسج القاهرة لكسوة الكعبة وزخرفتها<sup>23</sup>.

وكانت الكسوة تخرج في احتفال رسمي كان يُعرف بـ (المحمل المصري)؛ وهو عبارة عن موكب سنوي يخرج من مصر ويحضره الخديوي ورموز الحكم بصحبة شيخ الأزهر ووفد من الأوقاف والطرق الصوفية مع إطلاق 21 طلقة مدفع في الاستقبال والتوديع<sup>24</sup>.

ويُخصص المتحف قاعة خاصة بالدور الأول رقم (9) لكسوة الكعبة، وبها آخر كسوة أرسلت من مصر عام 1356 هـ؛ وهي عبارة عن حزام من كسوة الكعبة المشرفة مُستطيل الشكل من الحرير عليه كتابات مطرزة بخيوط الفضة نصها (صنعت هذه الكسوة بأمر المتوكل على الله فاروق الأول ملك مصر أهديت إلى الكعبة المشرفة في عهد خادم الحرمين الشريفين عبد العزيز آل سعود ملك المملكة العربية السعودية)، كما توجد قطعة رائعة من (ستارة باب التوبة)؛ وهو الباب الداخلي للكعبة مُستطيلة الشكل، وعليها زخارف نباتية، وكتابات قرآنية مطرزة بخيوط فضية بأسلوب (السيرما)<sup>25</sup>.



6

ديوراما داخل المتحف توضح تماخج من الذلت المستخدمة و عملية النسيج التي يقوم بها



5

تموخج ل ديوراما تعرض تموخج لورشة كاملة للنسيج وطريقة الصناعة والنسيج

القديمة وفضلها على الحضارة الغربية، كما أن المصري القديم هو أول من استخدم مساحيق الغسيل والتي كان يصنعها من النباتات و خلطات من الزيوت الطبيعية.

- فيوجد بقاعة (1) شقة من الفخار كانت بمثابة إيصال استلام الملابس قديماً؛ فكان المصري القديم يكتب بلغته ما تم استلامه، أما العامل بالمغسلة الذي لا يستطيع القراءة يقوم برسم الملابس ووضع نقاط لتحديد عدد ما تم استلامه.

- الفراعنة أول من كتبوا اسم الصانع أو الورشة على ملابسهم؛ ويُعتبر المصريون القدماء هم أول من سجلوا اسم الصانع على ملابسهم كنوع من أنواع العزة والفخر للشخص الذي يُريد أن يُوضح أنه يتردى من الصانع هذا أو الورشة؛ تلك المؤضة التي تقوم بها ليوت الأزياء العالمية والمتاجر الشهيرة الآن.

- غيارات الأطفال ابتكار فرعونى؛ كما تميز المصري القديم باستخدام غيارات الأطفال (الحفاظات) المصنوعة من الكتان مثلثة الشكل وبحوارها الحقيبة التي كانت تحتفظ فيها الأمهات بالغيارات.

- مصر الفرعونية هي المنبع لتصاميم المؤضة بالغرب؛ فالعصر الفرعونى مليء بالإكتشافات المبهرة التي تظهر جمال مصر القديمة وسبقها، ومهارة وإبداع المصري القديم في صنع المنسوجات المختلفة ودقة تفاصيلها وألوانها وطباعتها والتي اقتبس منها الغرب، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- فُاز لسيدة من الكتان حتى المرفق مفتح الإصبع محفوظ في قاعة (1)؛ يكشف هذا الفُاز أن تلك المؤضة موجودة لدى المصري القديم منذ القدم والتي عادت من جديد في فترة الخمسينيات والستينيات، وكانت ترتديها ملكات بريطانيا وسيدات المجتمع باعتبارها شيء راقى مخصص لهن، فتلبت هذه القطعة أن النساء في مصر القديمة كان هذا رداً لها ومن صنع الحضارة المصرية وأليس ابتكار غربي.

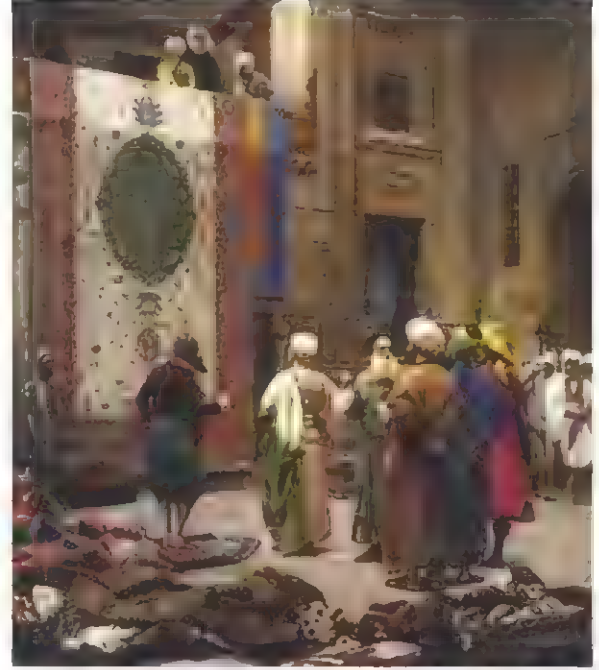
- المصري القديم والمغاسل العمومية laundry: عرف المصري القديم فكرة المغاسل العمومية لغسل الملابس والمنسوجات المختلفة قبل الغرب، وكان هناك مغاسل خاصة بالملوك وأخرى للعامة؛ ذلك الأماكن التي تدل على أسبقية الحضارة المصرية

وُطِّقَت الصِّناعة والأدوات المُستخدمة والتي تُرجع للعُصور التاريخية المُختلفة.

المُتحف نموذجاً في الحفاظ على الهوية والموروث ودليلاً على ترابط المصريين في تسييج واحد ولحمة واحدة: يُقدم لنا المُتحف نموذجاً للحفاظ على التراث الحضاري والموروث الثقافي للحضارة الإسلامية من خلال قطع التسييج التي تُحكى لنا التاريخ من خلال الكتابات والزخارف الموجودة عليها والتي أصبحت جزء لا يتجزأ منه، كما يعكس المُتحف نظرية مهمة وهي التأثير والتأثر وأن الفنون قائمة على بعضها البعض؛ فنجد أن بعض الوحدات الزخرفية الموجودة في التسييج المصري كزهرة اللوتس مثلاً ظهرت منذ الدولة الفرعونية حتى أسرة محمد علي باشا، ومُروراً بالعصر اليوناني والروماني والقبلي والإسلامي، وهو ما يؤكد استمرارية الحضارة المصرية، وتُثبت أن الحضارة المصرية منذ نشأتها وحتى الآن تسييج واحد.

الرحالة والمستشرقون وإعجابهم بالملسوجات الشرقية: كانت الملسوجات الشرقية بأنواعها المُختلفة محط إعجاب المستشرقين من مؤرخي الحضارة الإسلامية والرحالة، فألفوا كتباً مُتخصصة عن الملابس والملسوجات العربية وعن أمثلتها؛ كتاب (المُعجم المُفصل بأسماء الملابس العربية) للمستشرق الهولندي رينهات دوزي، وقد نُشره سنة 1843م، كما نشر الأستاذ النمساوي ماير كتاباً بعنوان (الملابس المملوكية) سنة 1952م، ونُشر الأستاذ (ميرجيت) مقالات مُتعددة عنونها (مواد لدراسة الملسوجات الإسلامية في العصور الوسطى).

كما أعجب الرحالة بالملسوجات الإسلامية وكتبوا في مذكراتهم عن أنواعها وطرق صناعتها؛ فمثلاً الرحالة الفارسي تآصر خسرو والذي زار القاهرة في العصر الفاطمي تحدث عن أنواع الأقمشة التي شاهدها وأشار إلى تسييج القصب الملون الذي تُصنع منه العمائم والظواقي وملابس النساء، وذكر أنه لا يُنسج في أي مكان آخر قصب يُوازيه في الجودة والجمال، كما أعجب تآصر خسرو كل الإعجاب بمهارة النساجين الذين كانوا يشتغلون في المصانع السلطانية، وكتب



لوحة تاجر السجاد للفنان جان ليون جيروم عام 1887م، قعروضة في معهد مينيابوليس للفنون في الولايات المتحدة الأمريكية.

- ومن أهم قطع المُتحف وتُبرز يرجع لعصر الملك ثوت غنخ آمون؛ وهي قطعة من الكتان طولها 90سم، وعرضها 100سم وجدت بمقبرة ثوت غنخ آمون في وادي الملوك بالأقصر.

- الآلات والأدوات التي كانت تُستخدم في عمليتي الغزل والتسييج؛ يعرض المُتحف عدداً من الأدوات الصناعية الأثرية التي كانت مُستخدمة في عمليتي الغزل والتسييج منها؛ الإبر، المكوكات، المغازل، الكُستبات، البكر، أمشاط التسييج، وهذه الأدوات مصنوعة من مواد مُختلفة مثل الخشب، المعدن، الفخار، كما توجد قوالب خشبية للطباعة على التسييج.

المُتحف ووسائل العرض الحديثة: يتميز المُتحف باستخدامه العديد من وسائل العرض الحديثة وقد استعان بأسلوب الجرافيك؛ وهو عبارة عن صور مُوضحة لكل عصر مع شرح لها، ومن أشهر طرق العرض بالمُتحف أسلوب الديوراما<sup>26</sup>؛ وهي عبارة عن تماثيل من الشمع تُوضح كيفية صنع التسييج وشكل النول والمغزل، كما يوجد نماذج كاملة لورش صناعة التسييج

فابي، والفنان البريطاني شارلز روبرتسن والفنان جان ليون جيروم وغيرهم<sup>28</sup>.

وخلص القول، فإن للنسيج أهمية خاصة عبر العصور التاريخية وبفضله وصلت الدولة العربية الإسلامية إلى أوج عظمتها<sup>29</sup> وتمتلئ متاحف أوروبا وأمريكا بقطع كثيرة من المنسوجات العربية عبر العصور التاريخية وتقف شاهداً على عالمية الحضارة العربية، ويمثل متحف النسيج بالقاهرة مؤسسة ثقافية علمية وتعليمية وترفيهية، وتُعقد بالمتحف ندوات ومحاضرات، وشرح وتعريف بشكل دائم لزوار المتحف، كما يقدم أنشطة في مختلف المناسبات سواء الدينية أو الإجتماعية، كما تُعقد به الندوات التراثية ومُساعدة أصحاب المهن التراثية.

أن تنيس كان يُنسج فيها دون غيرها من بلاد العالم فُماش البوقلمون الذي يتغير لونه باختلاف ساعات النهار، ويُصدده المصريون إلى بلاد الشرق والغرب<sup>27</sup>.

وانتشرت أسواق بيع المنسوجات بأنواعها المختلفة والسجاد في أحياء مدينة القاهرة كسوق الغورية؛ والتي كانت محط إعجاب العديد من المستشرقين والرحالة وقد رسموا كل ما يدور في هذه الأسواق وبقيت لوحاتهم وتصاويرهم الرائعة شاهداً على عظمة الحضارة العربية في بلاد الشرق بصفة عامة، ومصر بصفة خاصة ومدى شهرتها العالمية في صناعة المنسوجات بأشكالها المختلفة، وكان بائع السجاد من الشخصيات التي حظيت باهتمام الرسامين المستشرقين، ومن أشهر المستشرقين الذين رسموا تلك اللوحات الرسام الإيطالي فابيو

### الهوامش

كلمة Rock التي معناها الحجر وهي تطلق أيضاً عن النقوش المحفورة على الحجر وهو مثل فن الباروك يمتاز في زخارفه بكراهيته لاستعمال الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط المنحنية الحلزونية، إلا أنه يمتاز عن فن الباروك باتجاهه نحو الرقة والرشاقة، فنن الركوكو استمد روحه من فن الباروك وانتقل إلى تركيا وعاش العثمانيون خلال من 12-13 هـ - 18-19 م في جو الفن الأوربي وانعكس هذا الطرازان الفنيان في ما أنتجته أيديهم من عمائر دينية ومدنية، محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987 م، ص 55 - 59.

7. جمال الغيطاني، تجليات مصرية: جولات في القاهرة القديمة - قصائد الحجر، دار نهضة مصر للنشر، ص 106-107.

8. <https://museum.gwu.edu/textile-museum> مقال بعنوان (مدير متحف النسيج في حوار للوفد: المنسوجات تحكي تقدم الفراعنة على الغرب)، جريدة الوفد المصرية، الإثني، 12 نوفمبر 2018 م.

10. سعاد محمد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986 م، ص 63.

11. حسن الباشا، موسوعة العمارة والفنون والآثار الإسلامية، المجلد الثاني، أوراق شرقية، ط1، القاهرة، 1999 م، ص 139.

12. عاصم محمد رزق، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2006 م، ص 251 - 252.

13. للمزيد عن نسيج القباطي انظر، محمد عبد العزيز مرزوق، الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1942 م.

14. يُذكر أن أول خليفة مُسلم اتخذ ذاراً للطراز هو الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (105-125 هـ / 723 - 742 م)؛

1. ذكره رياض العلوي، جريدة الأنباء 16 سبتمبر. مدرس بكلية الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جمهورية مصر العربية maa25@fayoum.edu.eg

2. مجلس الوزراء المصري، دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة، الإصدار الأول، القاهرة، 2000 م، ص 273.

3. محمد حسام الدين اسماعيل، وجه مدينة القاهرة من ولاية محمد علي حتى نهاية حكم اسماعيل (1805-1879 م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014 م، ص 147.

4. علي باشا مبارك، الخطط التوفيقية لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة، ج2، ط2، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1970 م، ص 89.

5. للمزيد عن السبيل انظر، عاصم محمد رزق، أطلس العمارة الإسلامية والقبطية بالقاهرة، ج5، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2000 م، ص 240.

6. الباروك Baroque لغة تعني اللؤلؤة ذات الشكل الغريب غير المألوف، ثم تغير مدلولها فأصبحت تطلق خلال ق11 هـ / 17 م على الطراز الفني الجديد الذي ظهر في أوروبا، لأنه شذ في عناصره الزخرفية عما كان مألوفاً في فنون عصر النهضة الأوربية ولأن عناصره قد ظهرت في صورته تبدو مشوهة إذا ما قيست بالعناصر الزخرفية الكلاسيكية، ولعل أبرز ما يميز هذا الطراز استخدام الخطوط المنحنية والحلزونية وما يتصدره من سطوح مائلة وأقواس متعاقبة، وقد أقبل الإيطاليون على استعمال هذا الفن خلال ق17 م، ثم انتشر هذا الأسلوب إلى جميع أنحاء أوروبا ومنها تسرب إلى تركيا العثمانية، أما الروكوكو Rococo فهو مشتق من





## جامع القرويين بمدينة فاس دراسة تاريخية وفنية ومعمارية

أ. نعيمة الحضري - كاتبة من المغرب

جامع القرويين

أهم أثر معماري ديني بمدينة فاس

تعد المساجد والجوامع بمدينة فاس من أهم الآثار المعمارية الدينية، لما تتضمنه من نقوش وزخرفة وكتابة وأساليب فنية تعكس روح العصر الذي أنشئت فيه، وأهم هذه الآثار جامع القرويين الذي يعتبر من طرف دارسي الآثار الإسلامية نموذجاً أصيلاً من أرقى الأشكال المعمارية الإسلامية، لذلك عدوه من أكبر المراكز الدينية بشمال إفريقيا، وقد تمكن من لعب دور رائد على المستوى الديني والثقافي والفكري، وذلك لاحتضانه جامعة تحولت إلى مركز للإشعاع الثقافي ومنبر للحضارة العربية .

1985

## 1) فاطمة الفهرية وأسباب بناء جامع القرويين :

تؤكد المصادر التاريخية بأن هذا الجامع من الأعمال العمرانية التي أنجزتها امرأة مسلمة تدعى فاطمة بنت محمد بن عبد الله القيرواني، وكان قد قدم من القيروان إلى فاس في بداية القرن الثالث الهجري. ولما توفي ترك ما لا جليلا كان أساسا ماديا ساعد على إنجاز هذا المشروع المعماري الديني الذي رفع من شأن صاحبه وأبرز مساهمتها في إغناء الحضارة المغربية.

وكان لها من وراء هذا المشروع هدفان أساسيان ندرجهما كما يلي:

هدف ديني: إيجاد فضاء للعبادة وطلبا للأجر والثواب في الآخرة، يوم تجد كل نفس ما عملت من خير محضرا<sup>1</sup>.

هدف اجتماعي: تقريب جامع من المصلين في عدوة القرويين، الحي الناشئ بمدينة فاس، وتخفيف الضغط على جامع الأشياخ وجامع الأشراف الموجودين بنفس المدينة<sup>2</sup>.

## 2) الموقع وتاريخ التأسيس :

يقع الجامع وسط المدينة القديمة لفاس، أو ما يعرف بالعدوة الغربية أو عدوة القرويين، التي تنتسب إلى الوافدين عليها من القيروان في موضع كان في الأصل أرضا لعمل الخضر وفيه أشجار لرجل من هواره كان قد حاز ذلك أبوه بوجه جائز صحيح<sup>3</sup>.

وفرت هذه القطعة الأرضية مواد البناء والمياه لتشيد الجامع «فحفرت في وسطه، فصنعت كهوفا اقتطعت منها الكدان وأخرجت منها التراب والحجر والرممل الأصفر الطيب، فبنت به الجامع المذكور كله حتى تم، ولم تدخل فيه من تراب من غيره وحفرت البئر التي في الصحن، فكان البناء يسقون منها الماء لبناء الجامع المذكور المكرم حتى فرغ من بنائه»<sup>4</sup>.

ابتدأ العمل في الجامع على حد قول ابن أبي زرع وعلي الجزنائي وابن القاضي، «يوم السبت مهل شهر رمضان المعظم سنة خمس وأربعين ومائتين»<sup>5</sup>.

يوجد جامع القرويين اليوم، في موقع يعج بالمنشآت التعليمية كمدرسة الصقارين ومدرسة العطارين والمدرسة المصباحية والمدرسة البوعنانية. كما تكثرت بهذا الموقع منشآت ذات منافع عامة كالحمامات والفنادق، ويفهم من هذا المحيط أنه كان مركزا مهما في مدينة فاس، يستمد قوته ومكانته من جماليته المعمارية، كما يعد مرفقا حيويا في عدوة القرويين التي لاتزال تعرف بفاس البالي.

## 3) قراءة في التخطيط الأصلي للجامع :

يظهر من خلال النصوص العربية للعصر الوسيط، أن هذا الجامع كان في بدايته صغير الحجم، بسيط الشكل على نحو ما عرف في المساجد الإسلامية المبكرة، يتشكل من بيت الصلاة وصحن وصومعة، وقد وصفه ابن أبي زرع بأنه أربعة بلاطات وصحنا صغيرا وجعلت محرابه في موضع الثريا الكبرى الآن، وجعلت طوله من الحائط الغربي إلى الحائط الشرقي مئة وخمسين شبرا، وبنت فيه صومعة غير مرتفعة بموضع القبلة التي على رأس العنزة وأصبح الجامع يتكون من أربعة بلاطات وصحنا صغيرا<sup>6</sup>.

أقيم الجامع الأول على فضاء مستطيل تبلغ مقاييسه 30.80م في الطول و 46.40<sup>7</sup> في العمق. ويتألف من أربعة بلاطات *nefs* وأثنى عشر أسكوبا *travées*، وصحن صغير المساحة يوجد في نهاية قاعة الصلاة، وصومعة قليلة الارتفاع بنيت على النموذج المألوف في القرون الثلاثة الأولى للإسلام.

شهد جامع القرويين زيادات وتوسعات وإصلاحات على مر العصور، قد حاولنا سرد بعضها من خلال النصوص التاريخية والدراسات الأثرية.

## 4) الزيادات والتغييرات المعمارية في جامع القرويين:

بعد مضي قرن على تأسيسه، وبالصبيط سنة 345هـ / 956م قام الأمير أحمد بن أبي بكر الزناتي، وبإسهام من الأمويين، الأندلسيين بتوسيع المسجد وأضافوا خمسة أساكيب من الشرق وأربعة من الشمال، وأصبح تخطيط الجامع في عهد دولة بني زناتة يشتمل على قاعة للصلاة تحتوي على إحدى وعشرين

بلاطة، بعد أن كان اثني عشر بلاطة أيام الأدارسة، كما اشتمل على سبعة أسايب عقودها موازية لحائط القبلة بعد أن كان يشتمل على أربعة أيام الأدارسة. كما أعادوا بناء الصومعة بالحجر وجعلوا لها باباً من جهة الجنوب وغشيت بعد ذلك بصفائح النحاس الأصفر، وجعل في أعلاها قبة صغيرة ووضع في زاويتها تقافيح مموهة بالذهب تنتهي بسيف الإمام إدريس بن إدريس تبركا<sup>8</sup>.

وفي عهد المرابطين تمت توسعة الجامع مرة أخرى، بحيث زاد امتداده في كل الاتجاهات وأضيف إلى قاعة الصلاة ثلاثة بلاطات، وزين البلاط الأوسط الموازي للقبلة، كما زود المسجد بمحراب في غاية الإتقان وبنيت قباب بالجبس المقرنص الفاخر الصنعة والنقش، وركبت شماسيات زجاجية ملونة. ويقول ابن أبي زرع عن هذه الإضافات «فشرع في بناء المحراب والقبة التي عليه منقوشين بالذهب والازورد وأصناف الأصبغة، وتم ذلك على غاية الجمال والكمال، وكان يبهت الناظر إليه من حسنه ويشغل المصلين»<sup>9</sup>.

ومن زيادات المرابطين كذلك الباب الغربي الكبير الذي بسماط الموثقين، وقد بني من مال الأعباس في أيام القاضي محمد بن عيسى السبتي سنة 505 هـ. وكذلك باب الشماعين أيام القاضي محمد بن داود سنة 518 هـ.

كما بنوا جامع الجنائز، وزودوا بيت الصلاة بمنبر من عود ثمين، وهو حسب عبد الهادي التازي، أول تحفة في العالم الإسلامي صنعت في مدينة فاس<sup>10</sup>.

وفي القرن السابع حافظ الموحدون على التصميم العام للجامع، ومن أهم الإضافات المعمارية والزخرفية التي خصوا بها الجامع الخصة الحسناء، وهي الخصة الأولى التي اكتسبها صحن جامع القرويين، وتتكون من بلية مستطيلة من رخام. وقد بنيت سنة 599 هـ على يد موسى بن حسن بن أبي شامة، وكان من أهل الهندسة والمعرفة بالبناء وكان الذي أنفق فيها ماله الفقيه المبارك أبو الحسن السلجماسي<sup>11</sup>. كما شيد الموحدون مستودع (خزينة) بالركن الشرقي الشمالي للجامع. كما جهزوا

الجامع بثريات من نحاس كان البعض منها في الأصل نواقيس جلبت كغنائم من الأندلس.

ولما جاء المرينيون إلى الحكم، قاموا بترميم الجامع، فأصلح السلطان يعقوب بن عبد الحق الحائط الشرقي مع سقف البلاطين المتصلين به سنة 682 هـ.

وجاء يوسف بن يعقوب، فأصلح الحائط الجنوبي، ورمم المئذنة وكساها بالجبس، وسمرها بالمسامير لتثبيت بنائها، وكان القائم على هذه الإصلاحات القاضي أبا عبد الله ابن أبي الصبر<sup>12</sup>.

كما أقام السلطان المريني يوسف بن يعقوب عنزة، وهي عبارة عن حاجز يحمي واجهة بين الصلاة على الصحن، وكان كل ذلك في حدود سنة 689 هـ.

وزود أبو الحسن المريني الجامع بناقوس علق بالبلاط الأوسط، وعنه يقول الجزنائي «وزينه فيما يذكر الدين جلبوه عشرة قناطير بأسفله أوصال، وكل ذلك بالنحاس الأصفر المنقوش بالصناعة المحكمة»<sup>13</sup>. أما أبو عنان فقد أضاف خزانة للكتب وخزانة للمصاحف وذلك سنة 750 هـ.

ولما جاء السعديون وجهوا عنايتهم إلى الصحن، فبنوا الخصة الشرقية سنة 996 هـ ويقول اليفري، اعتمادا على المنتقى المقصور، أن المنصور في سنة ست وتسعين وتسعمائة بعث الخصة العظيمة لجامع القرويين مع كرسي من المرمر<sup>14</sup>.

كما أنشئت خصة أخرى سنة 1018 هـ في الجانب الغربي من الصحن زمن عبد الله الشيخ، وعن هذا يقول الناصري، «ومن آثار عبد الله الشيخ القبة التي على الخصة الكائنة أسفل المنارة والتي بوسط صحن جامع القرويين فإنه لم يكن في القديم، إلا الخصة المقابلة لها شرقي الجامع المذكور»<sup>15</sup>.

أما المغالطة الكبرى فهي التي يوردها كل من هنري سترلن Henri Stierlin جون هوج John D. Hoag وهما يصفان صحن القرويين، فقد نسبا القبتين الموجودتين بالصحن إلى عبد الله الشيخ مابين 1613 - 1624<sup>16</sup>.

للجامع تصميم غير متوازن في تقسيمه وذلك راجع لكثرة الترميمات والزيادات التي طرأت عليه من قبل الدول التي تعاقبت على حكم المغرب .

فضاء المبنى الداخلي للجامع ينقسم إلى قسمين :

- قسم مسقوف وهو بيت الصلاة .

- قسم مكشوف وهو الصحن .

- قاعة الصلاة :

وتتخذ شكل مستطيل (3668م<sup>2</sup>)<sup>17</sup>، وتتوفر على عشر أساكيب وإحدى وعشرين بلاطات موازية للقبلة، شأن المساجد المبكرة بالشرق وسوريا بمسجد دمشق وعلبك، ومصر في مسجد ابن طولون، ولا شك أن نظام العقود الموازية كان أوفق للعبادة بمساعدة المصلين على تنظيم صفوفهم كما يرى جورج مارسي *Georges Marcais*<sup>19</sup>.

صفوف هذه القاعة متفاوتة المقاييس، ويتميز الصف المحاذي لجدران القبلة بمقاييس كبرى، وهو أهم عنصر معماري وزخرفي بهذه القاعة. والاهتمام بالرواق المحوري خاصية ظهرت في قرطبة ونقلها المرابطون إلى فاس وتلمسان، ثم من بعدهم الموحدون إلى مسجد الكتبية، وهي من أهم مميزات العمارة الدينية المرابطية.

تتخلل هذه القاعة أعمدة اسطوانية ودعائم مربعة الشكل مبنية بالأجر، تتميز بقصرها وجمودها. عقود هذه الدعائم والأعمدة من النوع المتجاوز كامل الاستدارة، أو ما يسمى بالعقود الحدودية المتجاوزة *arcs en fer à cheval outrepassés*، وكذلك العقود المتعددة الفصوص *arcs polylobés*، وهي عقود ميزت العمارة المغربية القرطبية بشكل خاص في عهد الحكم في النصف الثاني للقرن الرابع الهجري .

وفي نهاية بيت الصلاة يقع المحراب، وهو عبارة عن حنية مجوفة متعددة الأضلاع، تعلوه قبة زاهية مغطاة بالجبس ومكسوة بزخارف نباتية وكتائية ومحمولة على سويرتين من رخام، تعلوهما تيجان رشيقة من نفس المادة . وفتح المحراب بقوس متجاوز ومحاط بزخارف



ولم يغفل السعديون الاعتناء بجامعة الجامع فقد زودوها بخزانة جديدة، وحبسوا عليها الكتب والمخطوطات لطالبة العلم.

ومع الملوك العلويين عرف الجامع مزيدا من الاهتمام والإصلاحات والزيادات في جوانبه الفنية، كصيانة الثريا الكبرى في عهد المولى إسماعيل، وإضافة الساعات الشمسية في عهد الحسن الأول وتجديد القبتين في عهد المولى يوسف، ووضع مصاييح أمام أبواب الجامع في عهد الملك الحسن الثاني، وترميم الجامع في عهد محمد السادس وبالضبط سنة 2006م.

### جامع القرويين:

#### الخصوصيات المعمارية والسماط الفنية

##### (1) عمارة المسجد الحالية :

يكون جامع القرويين وملحقائه مجمعا معماريا تقدر مساحته حسب التنازي بـ (5846م<sup>2</sup>)<sup>17</sup>. مما يجعل منه الجامع الأعظم بمدينة فاس.





كل قبة تحمل إفريزا، يلهم الناظر بفضل النقوش والزخارف التي تزينه، من رسوم هندسية وتفريعات نباتية وكتابات كوفية ونسخية بالجبس المنقوش بدقة متناهية<sup>29</sup> كما تغطي هذه القاعة سقوف هرمية ذات هياكل ظاهرة سقفت بالقراميد.

ومن أجمل الأثاث في هذه القاعة، المنبر الذي يشكل تحفة فنية وأثرية، ولذلك يعده الأثريون والباحثون من أجمل وأقدم المنابر الأثرية، صنع من خشب أسود صلب يدعى الأبنوس ébène قلما استعمل. ويرى هنري طيراس *Henri Terrasse* أن منبر مسجد علي بن يوسف بمراكش (1120م) ومنبر القرويين (1144م) قد صنعا بقرطبة<sup>24</sup>.

وضع المنبر المتحرك بجانب المحراب، يبلغ ارتفاعه 60.3م وعرضه 01.0م ويحتوي على تسع درجات وهو مرصع بالعاج.

ولقد أبدع المرابطون في زخرفته التي قوامها أطباق نجمية وزخارف نباتية .

وفي هذا المنبر إفريزات مطعمة بالعاج، تزينها آيات قرآنية بالخط الكوفي والنسخي.

منقوشة على الجبس، تحتل فيها الأشكال النباتية والهندسية والخطية مكانة راجحة. توج الكل بثلاثة أقواس مزخرفة يتوسطهما قوس عرف باسم المقرنص<sup>20</sup>.

كالت هذه الزخارف بشماسيات أو نوافذ من الجبس المعشق بالزجاج الملون، لا يتعدى علوها 60.0م، ويغلب عليها الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر.

ملئت المساحة العالية من جدار القبلة بمقرنصات جبسية، أدت وظيفة جمالية وزخرفية.

ويعتقد بعض مؤرخي العمارة الإسلامية وفنونها أن واجهة المحراب بتفاصيلها المعمارية والفنية تعود إلى ترميمات عرفها المسجد في القرن الثامن عشر<sup>21</sup>.

وتتميز البلاطة المحورية *nef axiale* في هذه القاعة بقبابها التي تعد نماذج رائعة من القباب في العمارة الإسلامية المغربية. ولعل وجودها في هذا الجامع كانت الغاية منه إضفاء جو إيماني مهيب .

تقوم هذه القباب على قواعد مربعة أو مستطيلة، محمولة على سوارى وهي إما قباب مقرنصة *coupoles à mouqarnas* أو قباب مضلعة *coupoles nervées*<sup>22</sup>.

كما تتوفر هذه القاعة على مقصورة من خشب الأرز، أنشئت سنة 722 هـ الموافق 1322 م .

نصبت وسط هذه القاعة ثريات مختلفة الصناعات والمصادر، وينقل لنا الحسن الوزان بعض التفاصيل عن إنارة قاعة الصلاة في عصره، قال «وفي الصف المكون من أقواس الوسط بالأخص التي تؤدي إلى المحراب، فيه وحده مائة وخمسون مصباحا، وهناك ثريات عديدة من البرونز في كل واحدة منها ألف وخمسين مائة مصباح، صنعت من نواقيس بعض المدن المسيحية التي فتحها ملوك فاس»<sup>25</sup>.

#### -الصحن:

لقد أجمع دارسو الآثار الإسلامية على أن صحن جامع القرويين يعد تحفة خالدة بهندسته المعمارية وفنون زخرفته، وهو عبارة عن ساحة مكشوفة وفسحية، لكنها تبقى أصغر من صحون الشرق، وتتخذ شكل شبه مستطيل *barlong*، وتحيط به أربعة أروقة أكبرها أروقة القبلة، وتحتوي هذه الأروقة على عقود نصف دائرية متجاوزة رفعت على ركائز ضخمة. جعل في أرض هذا الصحن والنصف الأسفل من جدرانه مربعات من الخزف (الزليج).

أول ما يثير الانتباه في هذا الصحن الجناحان والخصبة الوسطى المخصصة للوضوء.

الخصبة الوسطى تتوسط الساحة وهي مستطيلة الشكل مبنية بالرخام تتوسطها فسقية أسطوانية من رخام، وقد وصفها لنا الحميري في كتابه الروض المعطار قائلا: صنع بجوف جامع القرويين سقاية متقنة البناء ومياه جارية، مع عتبة الباب الجوفي، وفوارة مرتفعة نصف قائمة داخل الصحن<sup>26</sup> وحسب المعاينة الميدانية، فهذه الخصبة في صورتها الحالية تعود إلى العهد العلوي.

أما الجناحان فيتقابلان في طرقي الصحن، لهما تصميم معماري فريد في المغرب مقتبس من الأندلس ويذكر بساحة الأسود بغرناطة.

وخلافا للزخرفة المرابطية والموحدية التي انحصرت جمالياتها في المحراب وفي قباب قاعة الصلاة، فإن

الزخرفة السعدية تبدو كثيفة على القبتين وتشكل أجمل إبداعات المسجد .

تتميز القبتان بثراء في الجمع بين التشبيك الهندسي والزخرفة النباتية والزخرفة الكتابية على الجبس وعلى الخشب. وفتحات القبتين عبارة عن أقواس منقوشة متعرجة يتوسطها قوس مقرنص، وتزينها من الداخل تلييسة من الزليج، يعلوها إفريز يحمل كتابات وأقواسا عمياء من الشكل النصف الدائري القليل الانكسار. مجموع القبتين مسقوف بهيكل هرمي.

ولا تختلف القبتان إلا في تيجانهما اللذين يعلوان سوارى رشيقة، فالقبة التي تقع في الواجهة المقابلة للصومعة تحمل تيجان كورنيتية بينما القبة التي تقابلها، زينت بتيجان صقيلة ذات الطابع المغربي الأندلسي. وتحتوي كل قبة على مكان من الرخام مخصص للوضوء.

وفي هذا الصحن نشاهد العنزة أو المحراب الإضافي، وقد صنع زمن أبي يعقوب يوسف (685هـ - 706هـ) موافق (1328م - 1306م) على يد الفقيه الخطيب قاضي الجماعة وخطيبها محمد بن أيوب (أبي الصبر)، أيام ولايته القضاء بمدينة فاس وأنفق فيها من مال الأحباس، وابتدأ العمل فيها عام (687هـ - 1288م). وفرغ من عملها وركبت في موضعها عام (689هـ - 1290م)<sup>27</sup>.

تتميز هذه العنزة بثراء زخارفها وفنون نحتها، فهي مصنوعة من قطع خشبية زينت بمضامع مفرغة، تأخذ شكلا هندسيا مستطيلا أو مربعا من خلالها تصل أشعة الشمس إلى قاعة الصلاة متسلسلة من تخريجات المضامع. وتنفذ في جانبي هذه العنزة أبواب ذات مقاييس صغيرة.

تعلو هذه العنزة واجهة منقوشة من الجبس الملون تغلب عليها الصفة التزيينية المفرطة. تتوج هذه الواجهة صفوف من العقود: الأول عقد حدوي مكسور، والثاني عقد مفصص، والثالث عقد مقرنص، والرابع عقد متجاوز، وهي محمولة فوق ركائز متينة. حليت الواجهة بأشكال نباتية تتضمن وريقات تشبه أنصاف

المراوح النخيلية والصنوبريات والزهيرات والرصيغات، وتحيط بها أفاريز جصية تحمل كتابات وتقوم بتحديد إطارات العنزة.

وتوجد في أعلى الواجهة زخرفة من المقرنصات الجبصية، تذكر بابتكار المرابطين بالمغرب، ينتهي الكل في القمة بشواف مسقف بالقرميد الأخضر .

وللإشارة، فقد تعرضت هذه العنزة إلى ترميمات في عهد السلطان المولى إسماعيل والسلطان سيدي محمد بن عبد الرحمن.

## (2) الصومعة:

يجمع الباحثون والمهتمون بالعمارة الإسلامية على أنها أقدم صومعة في المغرب، وقد كانت قدوة لسائر المآذن المغربية ويعتبر تخطيط الصومعة المربعة وهو الشكل الغالب على مآذن مساجد المغرب الإسلامي مثالا أوليا تاريخيا، حذا حذوه البناؤون اللاحقون، بحيث لم تعرف صومعة أخرى، قائمة على نحو ذلك التخطيط في المغرب العربي سابقة على صومعة القرويين، غير صومعة المسجد الجامع بالقيروان والتي تعتبر مصدر اشتقاق صومعة القرويين حسب عثمان إسماعيل<sup>28</sup>.

ولا تزال الصومعة محافظة على شكلها منذ القرن الرابع الهجري، بالرغم من التعديلات التي طرأت عليها، ويرى المعماري مطلسي *Metlassi* أن «هذه التغييرات شوهت شكلها الداخلي»، ويضيف «ثم إن هذه الصومعة بنيت من دون تصميم»<sup>29</sup>.

بينما يرى الباحث في الفنون الإسلامية ريكارد *Ricard* أن الصومعة لها مقاييس مضبوطة 27 شبرا في القاعدة أي ما يعادل 40.5 م، وعلوها 108 شبرا أي 60.21 م معادلة لمحيط القاعدة وهذه المقاييس مطابقة لقواعد الهندسة<sup>30</sup> أما سمك جدرانها فلا يتجاوز 1 م. بنيت الصومعة في مجملها بالحجارة المغطاة بالجير الأبيض .

تتكون هذه الصومعة من جزئين :

الجزء الأعظم وينتهي بإفريز أفقي يتكون من مجموعة من الشرفات المسننة.

المنور *Lanternon* أو ما يسمى بالعامية المغربية العزري أو الفحل، وينتهي بقبة اسطوانية الشكل *coupole sphérique*.

وعلى واجهة الصومعة توجد فتحات ذات أقواس متجاوزة، وفتحات صغيرة مستطيلة الشكل لإدخال الضوء إلى الداخل.

نصعد إلى الصومعة من جهة الجنوب، عبر باب ضيق، مغشى بالنحاس، فتحته عقد نصف دائري منكسر، وتتخلل هذه الفتحة عناصر زخرفية على شكل مقرنصات وعناصر هندسية ونباتية وخطية، ويحدها إطار مستطيل يحيط به إفريز تزيينه الكتابات المنقوشة على الجبس التي تحمل تاريخ تأسيسها 344هـ - 345هـ.

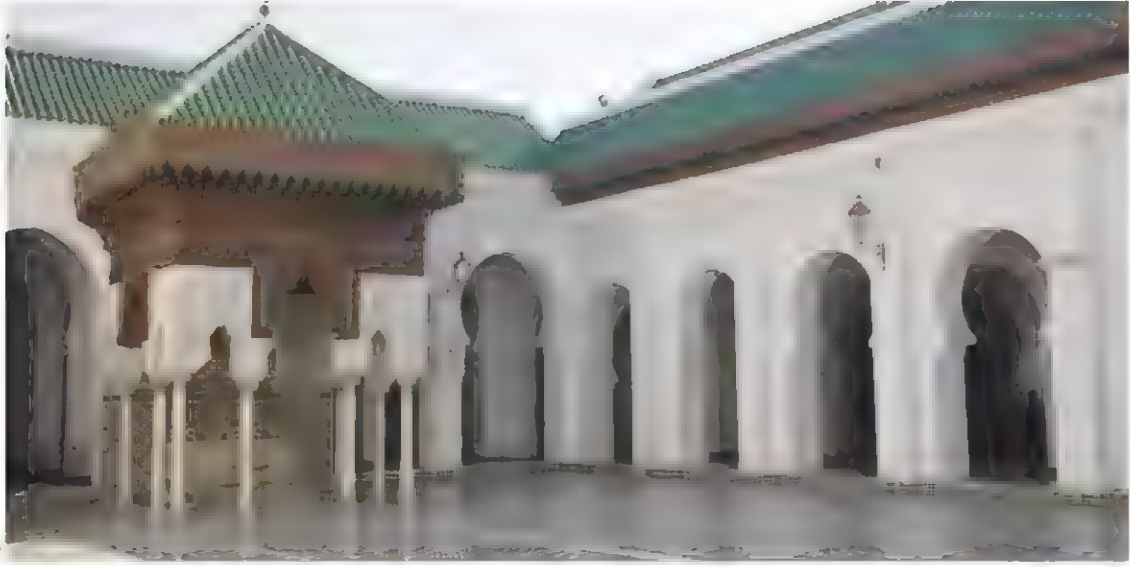
ينفذ هذا الباب إلى درج حلزوني يدور حول القاعدة المربعة. للصومعة غرفة للمؤذن، أضيفت إلى الجامع عام 688هـ، زمن أبي يعقوب يوسف المريني.

## (3) مصلى الجنائز:

استنادا إلى أعمال الباحث موريس *Maslow Moris* حول مساجد فاس وشمال المغرب، فإن المساجد المغربية عرفت مصليات الجنائز منذ الفترة المرابطية<sup>31</sup>.

ويؤكد الأستاذ التازي أن أقدم جامع للجنائز في المغرب هو الذي يوجد بجامع القرويين وقد خطه «القاضي ابن معيشة عبد الحق سنة 537هـ»<sup>32</sup>.

وإذا كانت مصليات الجنائز في المساجد أكثر بساطة ولا تتميز بأي عنصر معماري مهم، فإن مصلى الجنائز في القرويين عبارة عن غرفة منحرفة الشكل، تتخذ شكل بيت الصلاة تنتظم في مخطط يتكون من بلاطة تشبه البلاطة المحورية لبيت الصلاة بالجامع. وتتكون من رواق مسقوف يرتكز على أقواس تحمل نقوشا خطية تعلوه قبة مربعة القاعدة ومقرصة ذات أقواس، تستند على سوازي ذات تيجان من المرمر. وأهم ما يميز هذه القاعدة أو مصلى الجنائز من الناحية الفنية احتواؤها على خصوصيات فنية أولها :



#### (4) الخزائنة :

كان صرح القرويين مسجد اجامعا ومن البديهي أن يضم هذا الصرح خزائنة كتب للقراء والطلبة .

أنشأت الخزائنة من طرف السلطان أبي عنان المريني سنة 750 هـ، وكانت موضع عناية الملوك والمحسنين الذين حبسوا عليها نفائس، وأوقفوا عليها مصنفات وأصدروا ظهائر بإصلاحها والعناية بشؤونها، وتضم محتوياتها أجزاء من كتاب العبر لابن خلدون، ونسخة نادرة من كتاب البيان والتحصيل لابن رشد على رق الغزال ونسخة من مختصر أبي مصعب<sup>38</sup>.

تقع هذه الخزائنة خلف قبلة المسجد، وهي فضاء شبه مربع (50.5م) x (50.5م). ما يميز هذه القاعة قبتها ذات فتوحات على هيئة عقدتين توأمين حدوية مكسورة<sup>39</sup>.

يمكن الدخول إلى الخزائنة من مدخل فوق المستودع الموحد السالف الذكر.

#### (5) أبواب الجامع :

يتوفر جامع القرويين على أبواب استطاع الصانع والحرفيون أن يتفننوا في كل جزء من أجزائها، وكل عنصر استعملوه كالمطرقة النحاسية والمسامير الكبيرة الموزعة... وجعلوا من بعضها تحفا ظلت محطلة انتباه من حيث ضخامتها وتنوعها .

استعمال القوس المتعرج أو المزين بالزهور الثلاثي الفصوص *l'arc à festons trilobés* والعقود الثلاثية الفصوص نادرة في العمارة المغربية<sup>33</sup>، وقد ظهرت في عهد المرابطين في هذه القاعة لأول مرة<sup>34</sup>.

استعمال الشكل الملفوف أو الثعباني *serpentiforme* وهو نظام زخرفي معماري يحمل منابت العقود استعمل ما بين القرن الحادي عشر والقرن الرابع عشر<sup>35</sup>. وقد ظهر هذا العقد عند الفاطميين في ضريح أم كلثوم وفي باب زويلة *Zuwayla* بالقاهرة سنة 109م. وفي القيروان بقلعة بني حماد في القرن الحادي عشر، وكذلك استعمله المسلمون في إسبانيا في قصر الجعفرية في سرقسطة، ثم عندما صقل أخذه المرابطون واستخدموه في تلمسان والقرويين، ثم الموحدون في (باب الاودايا وباب الرواح) من بعدهم<sup>36</sup>.

ويحتفظ جامع الجناز ببابه الذي لم يعرف تعديلات، ويتكون من مصاريع مكسوة بصفاغ من البرونز، تعتبر أقدم ما وصل إلينا في ميدان الصناعة البرونزية المعدة للعمارة في العالم المغربي الأندلسي على حد تعبير الأستاذ توري<sup>37</sup>.

شيدت هذه القاعة المخصصة لاستقبال نعوش الموتى خلف جدار المحراب .



مدكوك مخلوط بالكلس والمصبويين في قوالب خشبية، يلخص لنا ابن خلدون الطابية وتقنية البناء بها بقوله «ومنها البناء بالتراب خاصة، يتخذ لها لوحان من الخشب مقدران طولاً وعرضاً، فينصبان على أساس وقد بوعدهما بينهما، يوصل بينهما أدراع من الخشب، ثم يوضع فيه التراب مخلوطاً بالكلس، ويركز بالمراكز المعدة حتى ينعم ركزه وتختلط أجزاؤه. ثم يزداد التراب ثانياً وثالثاً، إلى أن يمتلئ ذلك الخلاء بين اللوحين، ثم يعاد نصب اللوحين، إلى أن يلتزم الحائط كله ملتحمًا كأنه قطعة واحدة ويسمى الطابية وصانعه الطواب<sup>42</sup>.

#### -الأجر:

وهو الطين المشوي، وهو من أقدم المواد التي استعملت في البناءات سواء في فاس أو في باقي المدن الداخلية كمكناس ومراكش.

تتوفر مدينة فاس على أرضية طينية تصلح لإنتاج الأجر، ونظراً لقلّة الحجر فيها، فقد وظف الأجر بكثرة في البناءات الديلية (مسجد الأندلس) لإقامة الأعمدة والأقواس.

يصنع الأجر من الطين المذاب والموضوع في قوالب، تتراوح قياساتها من 20 سنتيمتر إلى 25 سنتيمتر طولاً، ومن 10 سنتيمتر إلى 12 سنتيمتر عرضاً، بينما يتراوح سمكها من 3 إلى 5 سنتيمتر، تجفف بالشمس، وتشوى في النار لصنع الأجر<sup>43</sup>.

وظف الأجر في جامع القرويين في السواري والدعامات والقباب والأقواس، وفي بناء بعض الجدران وفرش الأرضيات، وقد استعمل مشوياً مشدوداً بعضه إلى بعض بملاط الرمل والجير، أو مغطى بالخزف المطلي ليصبح أكثر صلابة ومقاومة.

وقد أحصى ابن أبي زرع عدد الأجر الذي استعمل في فرش الصحن زمن المرابطين والمعروف باسم البجماط، أو كما عرفه نفس المؤرخ بأنه نصف آجرة في الطول. ويقول «وكان جملة ما دخله من الأجر لفرشة أربعة وأربعين ألف آجرة لأن طول الصحن أحد عشر قوساً، في القوس الواحد من القبلة إلى الجوف عشرون صفافاً في كل صف مئتا آجرة. فيتحمل في كل قوس أربعة آلاف آجرة



للمسجد 18 باباً وهي مداخل متفاوتة المقاييس، وتتميز بمصاريع مكسوة بصفائح برونزية، وحسب الأستاذ التازي، فإن أقدم باب عرف للقرويين هو باب الحفافة باب المؤثقين وباب الشماعين وباب الوراقين، وباب الأولياء الغربي وباب الصفر الأعلى، وباب الخلفاء، وباب مجلس القضاة، وباب الفرخة، وباب الحدودي وباب الخلوة وباب الصالحين الشرقي، وباب ابن حيون، وباب ابن عمر، وباب الساباط، وباب الخصة والباب الأصغر، وباب الصفر الشمالي<sup>40</sup>.

#### (6) مواد البناء والتزيين :

اتسم الطابع العام لجامع القرويين قبل العصر المرابطي بالبساطة في البناء. فقد اعتمد في بنائه في بداية الأمر، على المواد المتوفرة في عين المكان. ونظراً لكثرة الزيادات والترميمات التي عرفها الجامع، فقد تنوعت مواد بنائه وتزيينه.

ونجمل هذه المواد فيما يلي:

#### - الطابية:

عرف المغرب استعمال هذه التقنية في عملية البناء منذ الفترات الرومانية<sup>41</sup>. والطابية هي مادة البناء الرئيسية في أكثر مناطق مدن المغرب وخاصة مراكش ومكناس وفاس والصويرة وتافيلالت. والطابية تراب

ويتحمل في أحد عشر قوساً أربع وأربعون ألف أجرة. وحول طرد دائره فيه ثمانية آلاف أجرة فيجتمع في الجميع كله اثنان وخمسون ألف أجرة دون شك ولا ريب»<sup>44</sup>.

#### -الحجارة:

شكلت الحجارة إحدى العناصر الأساسية في بناء هذه المعلمة، إذا استخدم أولاً ما سماه الجزنائي وابن أبي رزق بالكذان *pierre calcaire*، وهو نوع من الحجارة البيضاء يستعمل في بناء الجدران، وقد استعمل هذا النوع من الحجارة في شمال إفريقيا منذ الفترة الرومانية.

يقول ابن أبي رزق عن استخراجها «وكذلك الكذان الذي بنيت به، إنما قطع منها، لأنه حفر في وسط البلاط الثاني، فظهر كهف بعيد الغور. فكان الفعلة يقطعون الكذان منه ويحفرون التراب ويخرجه الرجال على رؤوسهم للبنايين فيبنون به»<sup>45</sup>.

استغل الأدارسة طبيعة أرض الموقع، فاستعملوا الحجارة التي به (الكذان) في الجدران الخارجية والداخلية وهذه الجدران غطيت بالملاط الذي يطلو بالجير.

وفي القرن الرابع، استعمل الزناتيون الحجارة المتوسطة الحجم في بناء الصومعة التي ماتزال تحتفظ بمئانتها.

#### -الزليج:

وهو عبارة عن قطع من الخزف تستعمل لتبليط البنايات، وقد تفنن المغاربة في صناعة الزليج وزخرفوه ولونوه وبلطت به الأرض والجدران في المنازل والرياض وغيرها.

شاع استعمال الزليج في بداية القرن الرابع عشر إبان الفترة المرينية، واستعمل لتزيين جدران وأرضية المدارس والصوامع والأعمدة.

كانت أرض الجامع في البداية من الدص التقليدي، وهي أرضية ملساء مكونة من الرمل والجير، عرفت في العمارة المغربية منذ القرن الثاني عشر، وبعد ظهور الزليج فيما بعد، غطيت به جدران وأرضية الصحن والجناحان وبعض الدعامات واستعملت فيه الألوان الزرقاء والبيضاء بكثرة، وأدخلت فيه أشكال هندسية كالربيع والمعين والمسدس والمثلث والأشكال المتعددة الزوايا المعقدة<sup>46</sup>.

#### -الرخام:

وهو نوع من الحجارة الناعمة يكون أبيض أو ملونا، وقد عرفته العمارة المغربية منذ الفترات الرومانية (شلاوليالي)، وهو مادة متينة استعملت للبناء والزخرفة، استعمل الرخام في الجامع بأشكال وأحجام متفاوتة، فنجد في غاية الإتقان في السواري داخل قاعة الصلاة وفي مؤخر القبة الموالية للصومعة، وفي الفسقية والصهريج والخصبة والقبة الغربية، وهو رخام جلب من إيطاليا وخاصة في عهد الدولة السعدية، حيث شاع استعماله بكثرة لأنها كانت تشتري الرخام من النصرى بالسكر.

#### -الجبس:

الجبس مادة تصنع من الجير والماء، استعمل المغاربة الجبس لتبليس الجدران وكوسيلة لتزيينه لتغطية الدعامات والمحاريب. وقد استعمله المغاربة منذ القرن الثالث عشر. وقد تحدث ابن خلدون في مقدمته عن طريقة تحضيره سواء للتبليس أو للتشكيل والنقش بقوله: «يحل الكلس ويخمر أسبوعاً أو أسبوعين على قدر ما يعتدل مزاجه عن إفراط النارية المفسدة للإلحام، فإذا تم له ما يرضاه من ذلك علاه من فوق الحائط وذلك إلى أن يلتحم. كما يصنع الأشكال المجسمة من الجبس يخمر بالماء، ثم يرجع جسداً وفيه بقية البلل فيشكل على التناسب تخريماً بمثاقب الحديد»<sup>47</sup>.

استعمل الجبس في الجامع لتزيين الجدران والإطارات والأقاريز الجبسية، وواجهة المحراب وواجهة العنزة والشماسيات.

#### -القرميد:

وهو نوع من الأجر. وقد استعمل في العمارة المغربية بشكل عام، يغطي سقوف المساجد والأضرحة والقباب والمنارات. واستعمل كذلك في حلقات الدور التقليدية ذات الصحن المكشوفة، وفي جامع القرويين استعمل لتغطية السقوف السنامية أو المنحدرة وفي القباب.

### -الزخرفة الهندسية:

يتكون هذا النوع من الزخرفة من رسوم هندسية منبثقة عن أشكال أساسية متماثلة، لتشكل شبكة من الخطوط والأشرطة والمضلعات والمربعات والمثلثات.

ومن أكثر الزخارف الهندسية التي لاحظناها في جامع القرويين:

الأطباق وتحتل البلاطات الجدارية الخزفية (الزليج) والأعمال الخشبية (المنبر). وتتعدد أشكال الأطباق النجمية بحسب عدد أطرافها، فمنها طابق نجمي ثمانية، وستة عشر، وأربعة وعشرون وتتألف من شكل رئيسي دائري مسنن الأطراف على هيئة نجمة، ويشكل مركز الطابق النجمي وتتولد فيه أعداد لا متناهية من النجوم.

- الشكل الرباعي أو المربع البسيط، خاصة في الإطارات وتنفذ فيه خطوط أو رصيبة، ونجده في واجهة المحراب وواجهة العنزة.

المعين، وقد نفذ في الخزف والجبس ونجده في أرضية الصحن، وركنيات واجهة العنزة.

ومن أكثر المضلعات استعمالا في الجامع نجد المستطيل والمثلث والمربع والخماسي الزوايا، وقد أحيطت هذه المضلعات بالقبب أو بالواجهات.

وتجدر الإشارة أن هناك عنصرا هندسيا استعمل في إحدى قباب قاعة الصلاة، وهو تضليعة تتخذ شكل ضلع زخرفية مقعرة بارزة *les godrons* في الزخرفة الهندسية<sup>50</sup>.

### -الزخرفة النباتية:

وهي عبارة عن أشكال نباتية، تشهد على براعة الفن الإسباني المغربي المنجز من طرف مزخرفين وضعوها بمقدار وقواعد دقيقة، ونممة متفنة على الرغم مما قد يظهر من تعقيد في خطوطها.

تتشكل الزخرفة النباتية في المعلمة من عناصر متداخلة مع بعضها، ومزدوجة ومتكررة تاركة فراغات قليلة، ينبعث منها إحساس بالحركة والتعاقب والإيقاع. كما أن بعضها يغطي مساحات متفاوتة

وضع القرميد في البناء على شكل مقعرات مغطاة بطلاء أخضر اللون لصرف ماء المطر. ويفيدنا ابن أبي زرع، بإحصاء لعدد القرميد المستعمل في الجامع في القرن الرابع عشر بقوله «وعدد القرمود الذي في سقف الجامع المكرم، أربعمائة ألف قرميد وسبعة وستون ألف قرمودة وثلاثمائة قرمودة»<sup>48</sup>.

### -الخشب:

نظرا لوفرة الأشجار بجبال المغرب وفي ناحية فاس، فقد استعمل خشبه بأنواعه في جامع القرويين. ويعتبر شجر الأرز من أكثر أنواع الخشب تداولاً في هذه المعلمة، فنجده في العنزة وفي النوافذ والأفاريز والسقوف.

كما ساهم الحرفيون في جامع القرويين في إنجاز بعض الأعمال الخشبية التي بحق إنجازا فنيا وتحفا نادرة، وخاصة المنبر والأبواب والمشربيات. فالمنبر صنع من شجر الأبنوس، وهو خشب ثمين قليل الاستعمال، وقد أدخل عليه هؤلاء الحرفيون الخط والرسم وطعموه بالعاج. أما مصاريع الأبواب فقد صنعت من خشب وغشيت بصفاغ من النحاس الأصفر وزينت بمسامير حديدية. «وركبت عليه أبواب عظيمة»<sup>49</sup>.

كما نجد الخشب المخروط في المشربيات، وقوام هذه الطريقة تجميع قطع صغيرة من الخشب المخروط على أشكال بها فتحات.

### (7) أنواع الزخرفة:

لقد تعددت أنواع وأشكال وألوان الزخرفة في جامع القرويين، وهي كلها مستمدة من الموروث الحرفي الذي يتميز به العالم الإسلامي والمغرب خاصة، كالنقش على الجبس والحجر والخشب والبرونز.

طبقت الزخرفة الهندسية والنباتية والخطية على الجدران والأسقف والأقواس.

وتجدر الإشارة إلى أن بداية هذه الزخرفة تعود إلى العهد المرابطي الذي اتسم بالإبداع في صنع القباب ووضع الأقواس وكتابة الخطوط. ثم فيما بعد إلى صناع وفناني الدول المتعاقبة، الذين وظفوا أشكال متنوعة سابقة عليهم وابتكروا أخرى، وخلقوا جوهرية العمارة المغربية «جامع القرويين».

القياسات<sup>51</sup>. زودت هذه الأشكال بألوان ناصحة، وضعت بمهارة في الأرضية الخلفية للزخرفة. وأهم هذه الأشكال:

السعف *les feuilles de palmier* تجمع بين السعف البسيط والمزدوجة والمتراكبة والمتكررة، وتتحكم في زخرفة الركنيات والمأطورات .

السعيفات *les palmettes* الحلزونية الشكل والمتداخلة والغير متناسقة، ترافقها في بعض الأحيان نماذج هلالية تزين الواجهات ( واجهة العنزة ) .

زهرة الأكاتس *l'acanthé* أو أقنثة ونجدها في حنيات القباب، كما نجدها في تزيين الكواويل .

الصدفيات ومنها البسيطة والمضلعة *les coquilles cannelées* ونجدها في ركنيات العقود والقباب .

جوز الصنوبر *les cônes* ونجده في القباب .

تلتحق الرسومات النباتية بالأشكال الزخرفية الأخرى، وقد نفذت على الخشب وعلى الجبس .

#### -الزخرفة الكتابية:

تنفرد العمارة الإسلامية دون سائر عمارات الحضارات بعنصر زخرفي وهو الخط العربي، الذي يعد عملاً إبداعياً ينطوي على مقاييس وقيم جمالية، كما يعد أداة للزخرفة في مجال صناعة الفن الإسلامي .

ولقد شكل الخط العربي في جامع القرويين ( الكوفي والنسخي )<sup>52</sup>، عملاً فنياً من خلال الخطوط والحروف، فقد استعمل لأغراض وغايات منها:

تقديم نصوص وآيات قرآنية معبرة عن رموز .

توثيق وتسجيل تواريخ وأسماء وأقوال .

تزويد الجامع بإشارات جمالية تزيد من رونقه وتبرز مكانته في مدينة فاس .

وضعت الزخرفة الكتابية في الجامع في أرضية منقوشة بالجبس أو بالخشب أو بالحجر، ورتبت في مأطورات وأفاريز وداخل الأقواس . ويتضح من خلال شكلها أنها خطوط وضعت في فترات مختلفة .

ويتجسد الخط العربي في عدة عناصر معمارية بجامع القرويين، فنجد في قاعة الصلاة، وفي القباب، وفي المحراب، وفي الثريات، وفي المنبر، وفي أفاريز الصحن، وفي العنزة وفي حيطان الأروقة ...

ونجد نوعين من الخطوط العربية: الخط النسخي والخط الكوفي .

- الخط النسخي: وقد اتسم بالبساطة والليوننة وجاءت حروفه مدورة، ويعتبر خط الثلث والمجهر من أشهر أنواع الخطوط المتأصلة في الخط النسخي، وقد وجدت بشكل مكثف بالجامع .

الخط الكوفي: وقد تميز بالثبات في حروفه المستقيمة والمتصلة، وقد تنوع بين الكوفي القائم الزوايا والكوفي المربع والكوفي المورق المزخرف .

وندرج بعض النقائش الخطية الموجودة بالجامع .

نصوص بالخط النسخي :

- بسم الله الرحمن الرحيم .

- صلى الله على محمد وعلى آله .

- ولا تفسدوا في الأرض بعد إصلاحها .

- العز لله .

- آمن الرسول بما أنزل إليه من ربه ...

نصوص بالخط الكوفي:

- وقل رب أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق .

- توكلت على الله .

- حسبي الله .

- ومن يتق الله يجعل له مخرجاً .

- «إن ربكم الله خلق السموات والأرض في ستة أيام»

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .

- الله نور السموات والأرض .

- يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله ولتنظر نفس ما قدمت لغد .



## خاتمة

بعد تطرقنا لمحاوَر الموضوع، ننتهي بخلاصتين :

الخلاصة الأولى: هي أن جامع القرويين، معلمة دينية شاهدة على ما بلغه فن العمارة المغربية الإسلامية من ازدهار ورفي في كل عصر من العصور التي مرت بها. فقد جمعت بين مواد البناء التقليدية وبين الزخرفة الهندسية والنباتية والكتاتبية، التي نفذت على الزليج والجبس والخشب والبرونز.

الخلاصة الثانية: هي أن هذه المعلمة من آثار البنائين والحرفيين، وجهودهم في مجال العمارة، شاهدة على ما قدموه من إنجازات في صرح الحضارة العربية الإسلامية.

كما تجدر الإشارة أن هناك مجموعة من الخطوط المكتوبة بالحروف اللاتينية توجد في الثريات التي كانت في الأصل نواقيس<sup>53</sup>.

قراءة في النقائش الخطية

من خلال تفحصنا للنقوش الخطية يمكن أن تستخلص مايلي :

طغيان الخط الكوفي.

إن هذه الخطوط لا تخلو من أصالة استمدت عناصرها من الكتابة الكلاسيكية .

التميز بالنعومة والخشونة والتكامل الفني الناتج عن التوزيع الإيقاعي .

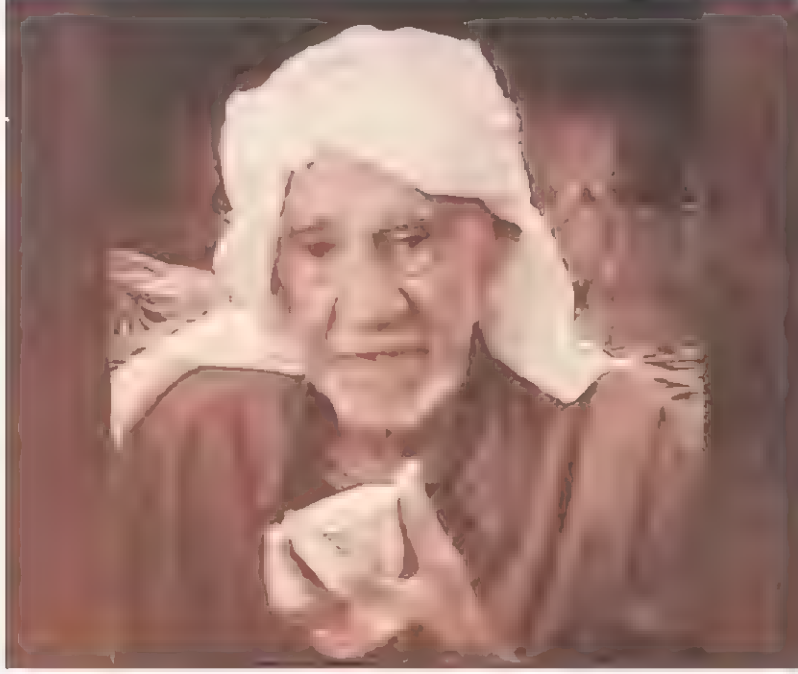
عدم الانسجام في بعض الأحيان في حجم خطوطها خلو بعض الحروف من الدقة والإتقان .

إدماج أساليب الخط مع الزخارف كالتمزيق والتشجير.

## الهوامش

9. ابن أبي زرع نفس المصدر، ص. 61.
10. عبد الهادي التازي، جامع القرويين، المسجد والجامعة بمدينة فاس، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1972 ج I، ص. 75.
11. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص. 64.
12. الجزنائي، نفس المصدر، ص. 54، وابن أبي زرع، نفس المصدر، ص. 57.
13. الجزنائي نفس المصدر، ص. 75-76.
14. محمد الصغير الأفراني، نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تحقيق هوداس 1888، ص. 160.
15. أحمد بن خالد الناصري، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1955 ج 6 ص 59-60.
16. John D. Hoag, Architecture Islamique, Paris, 1982, p104 et Henri Stierlin, Architecture de l'Islam, office du livre, Fribourg, Suisse 1979, p. 183
17. عبد الهادي التازي، جامعة القرويين، الجزء 1/1989، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص. 45.
18. Metlassi, op; cit, p. 182
19. Georges Marçais, L'Architecture musulmane d'Occident, Arts et Métiers graphiques, Paris, 1959, p., 197.
20. المقرنص: عنصر معماري يشبه خلايا النحل، يؤدي وظيفة معمارية وزخرفية.

1. على ابن أبي زرع الفاسي، الأئيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط 1972 م، ص. 54.
2. جامع الأشياخ هو الجامع العتيق بفاس، بناء الإمام إدريس عام 193 هـ / 809 م بعدوة الأندلس، وأقام به الخطبة إلى أن نقلت إلى جامع الأندلس سنة 321 هـ / 933 م. أما جامع الشرفاء فهو الذي يوجد بعدوة القرويين، وقد تأسس السنة التي تأسس فيها جامع الأشياخ ( انظر ابن أبي زرع، نفس المصدر ص. 38 ).
3. ابن القاضي المكناسي، جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الإعلام بمدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1973، ص. 52.
4. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص. 54-55.
5. نفسه ص. 54، ابن القاضي نفس المصدر ص. 52، وعلي الجزنائي، جتي زهرة ألاس في بناء مدينة فاس، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية، الرباط، 1991، ص. 45.
6. ابن أبي زرع، نفس المصدر، ص. 55.
7. Mohamed Metlassi, Fès, La ville Essentielle. ACR. 2003, p. 168.
8. الجزنائي، نفس المصدر، ص. 47.



## القهوة الإماراتية والقرى التونسية والطب الشعبي اللبناني وتعريف بعلم من الجزائر

١. احلام ابو زيد - كاتبة من مصر

رحلة هذا الملف تتنوع جغرافيًا وموضوعيًا، وهو المنهج الذي اتبعناه دومًا في جديد النشر. وقد بدأنا الرحلة في كتاب غاص مؤلفه في صلب المعتقدات والمعارف الشعبية اللبنانية في أسلوب مازج بين البحثي والروائي، ثم سافرنا إلى شمال إفريقيا وتوقفنا في تونس لننتقل بين قرى واحات نفزاوة وما تحتويه من مساكن ارتبطت بتراث شعبي عريق، واتهزنا فرصة وجودنا بتونس للسافر إلى الجزائر لنذهب في رحلة داخل علم ورائد في الثقافة الشعبية الجزائرية وهو العلامة «محمد بن شنب»، ثم عدنا للمشرق العربي لتتعلم فنون وآداب صب القهوة في الإمارات من خلال كتاب يُعد الأمتع في مجاله.

### معتقدات وطقوس لبنانية

صدر عام 2017 الجزء الأول من كتاب «تلك الأيام معتقدات وطقوس» لمؤلفه خضر ضيا عن دار الحدادة في بيروت. ويقع الكتاب في طبعته الأولى بحجم متوسط.

معظمها الآن مثل: النير- المحراث- المعاول- المزابل-  
كبكبة- اسمندرة- تباله- روزلة- كواير- بابور-  
طبسة- دست- جنطاس.. الخ.

وقد ركز خضرياً على المعارف والمعتقدات  
المرتبطة بالطب الشعبي خاصة، وكيف تلجأ الجماعة  
الشعبية إلى الكثير من الممارسات العلاجية للتخلص  
من المرض. وقد أشار زاهي ناضر في مقدمته إلى أن  
معتقدات حكايات هذا الكتاب تمحورت، أكثر ما  
يكون، حول التناسل والخصوبة والإستمرارية الزمنية  
للجماعة، وسبل العلاج من الأمراض، ومقاومة الشرور  
والحوادث المشؤومة، والوقاية من طاقة الأذى المترصدة  
بحياة الإنسان. والملفت أن جملة هذه القضايا تدخل  
في إطار مشاغل ما يسمى «الطب الشعبي» بصورته  
القديمة المتوارثة، حيث لم يكن هناك أطباء بالمعنى  
الحقيقي، ولا مستشفيات أو تقنيات مخبرية.

وينقسم الطب الشعبي إلى فرعين هما الطب  
الشعبي الطبيعي التجريبي، والطب الشعبي الديني  
والسحري. يعتمد الأول على العلاج بالأدوية  
الطبيعية، أي على التداوي بالأعشاب والحمية وبعض  
الأغذية الخاصة، إلى جانب العلاجات الجراحية  
الأخرى كالفصد، والحجامة، والكي بالنار. أما الفرع  
الثاني فينقسم في الثقافة الرسمية إلى قسمين: أحدهما  
طب مشروع، أي يقره الشرع الإسلامي، ويستعين  
بالدين وطقوسه في العمل الطبي، ويدعي «العلاج  
بالأدوية الروحية»، ويغي رفع معنويات المصاب،  
وتلطيف الوجه المقهور للزمن، ويعتمد التداوي  
بالقرآن، والرقى والصلاة والدعاء والأذكار والنذور  
لمقامات أنبياء الله وأوليائه، ويقوم بخدمته الممارسون  
المعروفون وبعض رجال الدين ومشايخ الحي. (ويقوم  
بخدمته رجال الدين ومشايخ الحي، وبعض الممارسين  
المعروفين). أما القسم الآخر، فهو طب غير مشروع  
دينيًا، لأنه يلجأ إلى الأساليب السحرية، ويُعرف باسم  
الطب الغيبي أو الخرافي، ويتوسل بالتمائم والتعاويذ  
والأحجبة والطلاسم، وغيرها من الطقوس الغريبة  
بشروطها وممارستها، مما نهى عنه الدين، ويقوم به  
لطرذ الأرواح الشريرة من تجمع لديه القوة السحرية



في 352 ص. وقدم للكتاب كل من زاهي ناضر وهاشم  
إبراهيم، ويُعد تجربة مهمة في توثيق ورصد المعتقدات  
والمعارف الشعبية بلغة أقرب للنروائية، ومن ثم فقد  
تحقق الجانبان العلمي والإبداع في آن، وقد كابد  
المؤلف جميع المظاهر الشعبية التي كتب عنها، وقد  
شاهدها ولاحظ كيف تتم وحرص على تسجيلها  
أولاً بأول. فحفل الكتاب برحلة شيقة بين الشيوخ  
الذين يعالجون بالقرآن، والسحرة الذين يقدمون  
وصفات سحرية، وزيرة الأولياء، وتأثير الكائنات  
الخارقة، والاحتفاء بالكلمات المطلسة. كما رصد  
المؤلف العادات والتقاليد الشعبية منذ مرحلة  
ميلاد الأطفال وعادات الزواج والأفراح والأغاني حتى  
مرحلة الوفاة والعزاء وما يرتبط بها من احتفالات  
شعبية موسمية. وارتبطت معظم حكايات الكتاب  
بالقرى الجنوبية اللبنانية حيث جبل حرمون الذي  
شهد خيرات أبطال هذا الكتاب والذين عاصروهم  
المؤلف وسجل عاداتهم وطقوسهم وأمثالهم الشعبية  
وتعبيراتهم اليومية التي تظهر بين موقف وآخر عبر  
صفحات الكتاب. كما حفل الكتاب أيضاً بذكر بعض  
الأدوات التي كانت تستخدم في الماضي، وقد الدور

والقدرة الدينية، وخصوصاً أصحاب الباع الطويل في تحضير الجان وكتابة الحجابات والتعاويذ.

ومن الملاحظ، بالاستناد إلى حكايات الكتاب، أن القرويين، في ممارستهم للطب الشعبي، كانوا يعتمدون على العلاج بالأدوية الطبيعية، أو بالأدوية الدينية والسحرية، أو بهما معاً. فيقترن البعد الطبي بالبعد الغيبي. وفي أغلب الأحيان كانت الوصفات السحرية أكثر شيوعاً بين الناس من حبوب الدواء، لعلاج الأمراض أو للوقاية منها. ويشير هاشم إبراهيم في مقدمته للكتاب بقوله «تلك الأيام» الذي ألفه خضر ضيا نجد فيه فلاحين - رعاة - أكداً - أغلال - أكوام أمنيات - جرار تتراقص على طريق العين فوق أكتاف الصبايا، زوايق عابقة بروائح الخبز المرقوق ومشاطيح التنور، ورائحة البصل والكشك، وبأغنيات المصاطب، عواء الليل تنفس الشجر، وعلى أسطح البيوت تجفف النسوة القمح المسلوقة والكشك، ويجففن أجسادهن تحت لهيب الشمس، وعند الدغوس يفرش المساء ضوء القمر تحت شجرة الزنرخت لتعمر سهرات وحكايا الغيلان والضباع والأفاعي والجان..

وقد أسند خضر ضيا بعض العناوين الروائية بكل فصل من فصول كتابه، ليستقطب جمهور القراء إلى جانب جمهور الباحثين والمبدعين، وقد جاءت فصول الكتاب في نحو عشرين فصل حملت العناوين التالية: سراج الليل - بطاح، حامي الحمى - حسن وإيليس - الحمى المثلثة - الولد المبدول - حلفت على «الكرارين والراس» - «دشّر قمرنا يا حوت» - «دق الكوز بالجرّة» - أسنان «أبو قروش» - «سبعة الضبع» - عقد لسان الوقش - قاطع شرش الإنس - علقه سخنة - «قوس قزح أم قوس الله» - كبسة النفساء - «تعريضة الفقير» - عين المسيح (آية يسوع الأبدية) - زيارة مقام النبي «سجد». في كل فصل نشهد قصة البحث عن حلول دينية وسحرية وعلاجات طبيعية وعقاقير ومشروبات تقليدية في عوالم أبطالها من الرجال والنساء والأطفال.. ففي حكاية «سراج الليل» تبحث أم علي عن علاج لابنها الذي هزل جسده وارتفعت حرارته فشرعت لتقديم مشروبات كالباونج والزوفا والعيزقان، ولم تفلح

تلك المشروبات، فشرعت الأم في أن تسكب له رصاصة تفك بها العين الحاسدة وهي تقول «طقت العين عنك وراحت».. ولما لم تفلح الرصاصة المذابة، لجأت الأم للحاجة زينب ذائعة الصيت وذات الباع الطويل في عالم الرقي، وقد دنت من الطفل المريض لتتلو عليه الرقية التي تحفظها عن ظهر قلب، وهي تنفخ داخل قبضة يدها اليمنى بين الفينة والفينة ثم تعود وتمسد براحة كفها على رأس الصبي وجبينه وهي تقرأ الرقية: أعينك بكلمات الله التامة وأسمائه كلها، من شر كل عين لامة، ومن شر أبي قتره وأبي عروة... إلخ. ولم تفلح الرقية في علاج الطفل ولم تياس أم علي التي لجأت إلى الشيخ عبد الحليم في القرية المجاورة، وقد سألها عن اسمها واسم المريض، ثم دلف إلى غرفة حافلة بعدة الشغل ومستلزمات المهنة كالبخور وما شابه، وأخذ ينادي على أسماء الجان.. وبعد مجموعة من الطقوس يصرح للأم بأن طفلها قد تلبسته «قرينة» ثم جهز لها حجاباً في قطعة قماش خضراء وأوصى أم علي أن تربط الحجاب إلى زند الصبي حتى يشفى... وتستمر رحلة الأم للبحث عن علاج لابنها الذي لم تفلح معه جميع المحاولات السابقة ليستقر الرأي على اللجوء إلى سهجونة ابنة مختار القرية وهي المرأة المحترفة في إجراء الاحتفال الطقوسي المسمى «سراج الليل»، وهو احتفال يشارك فيه الجيران والأطفال يبدأ بجمع الطحين وزيت الزيتون والخرق البالية من سبعة منازل في كل منها ذكر اسمه «محمد»، وسبع منازل في كل منها أنثى اسمها «فاطمة»، ثم يتم عجن الطحين، ويدعى صبية القرية عصرًا للاحتفال حيث ينتقل الخبز من منزل إلى آخر، وبعد مجموعة من الطقوس يجتمع المشاركون قبالة منزل المريض، ويسمى العجين فيما بعد باسم «سراج الليل».. ثم تهتف سهجونة ويردون ورائها: يا ضبوعة البرية.. كُلي الحمى والبردية.. عن علي بن حجة «أي عن المريض بعد نسبة اسمه لأمه وليس لأبيه»..

وعلى هذا النحو تمضي حكايات الكتاب الممتعة والحافلة بتفاصيل الثقافة الشعبية والخبرات الشعبية لأهالي الجنوب اللبناني..



سوى سنوات قليلة، فضلاً عن أهمية الوثائق المتوفرة لدى المؤلف عن كل قرية، وأخيراً حجم التعاون الذي وجدته المؤلف من سكان قرى دون أخرى، وهو ما يمثل أحد صعوبات الجمع الميداني في مجال التراث عامة. وقد تجاوز عدد القرى التي تناولها الجزيراوي في كتابه خمسون قرية، شملت القرى المأهولة اليوم فضلاً عن بعض القرى التي غادرها سكانها خلال القرن العشرين مثل الدرجين وعوينة راجح والصنم والقصر لخمير. وقد لاحظ المؤلف أن النسيج العمراني التقليدي لقرى الواحات القديمة يمتد على مساحة صغيرة، وقد بدأ كثيف المباني ومتشعب الأنهج ومتعدد الساحات العامة، في حين اعتمد سكان قرى الواحات المستحدثة على سكن مشتت وممتد على مساحة شاسعة.

كما لاحظ المؤلف أن الفلاحة السقوية هي أهم ما يميز تلك القرى، وقد أشار إلى تجربته الميدانية قائلاً: بعد أن قمنا بدراسة المادة الوثائقية والإر العديد من الزيارات الميدانية وتسجيل المادة الشفوية، عملنا على تصنيف قرى هذه الشبكة إلى مجموعات اعتمدنا فيه على العامل الجغرافي كمقياس أساسي. فبعد الفصول الثلاثة الأولى للكتاب والتي تهتم بالتقديم الطبيعي والتاريخي والاجتماعي للمنطقة تأتي بقية الفصول متضمنة كل منها على مجموعة قرى تبعا للتسميات قديمة أو انطلاقاً من أسماء اختراها، وهي على التوالي: قرى بلاد «الزوي» وقرى منطقة «العناد» وقرى منطقتي راس العين والبحاير وقرى منطقة «الشارع» وقرى دوزوما جاورها وقرى الفوار وأخواتها. وقد تناول المؤلف في كل قرية الملامح التاريخية والأثرية العامة مع التركيز - كما أشرنا - على النسيج العمراني والتراث المعماري مثل أهمية موقع القرية وشبكة الطرقات ومحيطها البيئي لاسيما علاقتها بالواحة. مع الإشارة من حين لآخر لأصل التسمية.

بدأ الكتاب بعرض للمعطيات الطبيعية للمناخ بقرى واحات نفزاوة، متعرضاً للمناخ التضاريسي، والمياه والشبكة الهيدرولوجية، والمناطق الجغرافية لينتقل للحديث عن المعطيات التاريخية للمنطقة ليتناول أصل التسمية، ونفزاوة خلال العصور



فولكلور واحات نفزاوة

صدر عام 2017 أيضاً الطبعة الأولى من كتاب «قرى واحات نفزاوة: التاريخ والجغرافيا والمعمار» لمحمد الجزيراوي، عن دار المغاربية للطباعة وإشهار الكتاب بتونس، والكتاب يقع في 275 ص. وتوجد واحات نفزاوة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية وتمتد إدارياً اليوم على مساحة ولاية قبلي، وتُعد المنطقة منخفضة مقارنة بما حولها، ومن مظاهر ذلك امتداد الشطوط والكبان الرملية على جزء كبير من مساحتها. وقد أوضح المؤلف في مقدمته مدى اختلاف عمله هذا عن سبقه في دراسة المنطقة تاريخياً وجغرافياً، مشيراً إلى أنه قد استفاد كثيراً من تلك الأعمال ومن غيره، غير أنه اختص كتابه بالبحث في التراث العمراني والمعماري لمختلف قرى الدراسة، ومن ثم فقد قدم مادة مختلفة كونها اعتمدت على الجانب الميداني والشهادات الشفوية، كما أشار إلى أن حجم ما قدم في الكتاب يختلف من قرية إلى أخرى نتيجة عوامل عديدة منها العراقة التاريخية، فهناك قرى ضاربة في عمق التاريخ، وأخرى لم يمر عليها

القديمة والعصر الوسيط، والعصر الحديث حتى المرحلة المعاصرة. وقد توقف المؤلف في الجزء الخاص بالمعطيات الاجتماعية ليعرض لنا النظام الاجتماعي والاقتصاد المعيشي والأنشطة الحرفية بنفزاوة، ثم يشرح لنا العادات المرتبطة بالمجموعات ذات القرابة الدموية المرتكزة على النظام الأبوي دون تعدد الزوجات، ويجتمعون لاتخاذ القرارات في مختلف شؤون القرية، وتساهم المرأة في بناء المسكن بإعداد الجبس وجلب الماء، وكذا الأعمال المنزلية، فضلاً عن بعض الأنشطة الحرفية والفلاحة. ويختار زعيم القبيلة عادة من بين الشخصيات التي اكتسبت خبرة طويلة في الحياة العامة من بين أعضاء مجلس كبار القبيلة الذي يسمى «الميعاد».

وفي إطار النظام الاجتماعي لدى المجموعات القبلية التي كانت تجوب الأراضي الجنوبية من منطقة نفزاوة، فتعد الأسرة الخلية الأساسية في التنظيم الاجتماعي.. وتنطلق كامل القبيلة نحو «دار المصيف» بالمتلكات التي يمكن حملها على ظهر الإبل ولا يتخلف عن الرحيل إلا من كلف بحراسة النخيل والمؤون المخزنة في مساكن تم بناؤها لهذا الغرض. وتهتم النساء ببناء الخيام منذ أواخر الشتاء إلى أواخر فصل الربيع بينما يبنون زرائب من أغصان الأشجار الصحراوية كمسكن صيفي، ويسمى الانتقال بين المرحلتين «النقضة» ويعرفون موعدها بظهور الجوزاء في السماء، ومن الأقوال التي تتداول في هذا المعنى «إذا ريت الزوزا في العشي وفي الدلو والرشي». وما أن تبدأ بشائر فصل الخريف حتى تعزم نجوع البدو على العودة إلى «دار الشتي»، وينفس الخبرة التي يمتلكونها في تحديد موعد السفر، فهم يعرفون الوقت المناسب للانتقال من مرحلة لأخرى. يقطن البدو خلال هذه المرحلة في زرائب يشيدونها من خشب النخيل وجريدها، أو مساكن نصفها الداخلي حفر في الأرض ونصفها الخارجي يتمثل في سور من الجريد أو أغصان الأشجار. وتقوم النساء خلال هذه المرحلة بتقريع بيوتهن وإعداد المؤون الغذائية، بينما يقضي الرجال أغلب وقتهم في التزود بحاجياتهم من التمور والحبوب

والزيوت وبيع السمن والصوف أو جني التمور، ومنهم من يستغل الفرصة لبناء غرفة للخرن أو ترميمها للذين شيدوا سابقاً، ويشغل الجميع بإقامة احتفالات الزواج وأداء زيارة للأولياء الصالحين. وقد اهتم الباحث بدراسة خمس قبائل في نفزاوة هي: أولاد يعقوب - المرازيق - العذارى، الصابرية، غريب.

وارتبط النظام الحرفي بنفزاوة بالنجارة حيث وظفت أخشاب النخيل والأشجار في صنع الأبواب، واستفادت المرأة من السعف في صنع الأواني، كما انتشرت الحرف المرتبطة بصوف الأغنام وصناعة الجلود، وكذا النسيج الذي اعتمد على النشاط العائلي، ثم صناعة الطين التي تستخدم كمادة محلية، فضلاً عن الأعمال المتعددة المرتبطة بالفلاحة. ويبدأ المؤلف بعد ذلك في رصد موسوعي لقري الدراسة قسمها على ستة فصول، استهلها بقري بلاد الزوي، وهي: الدباشة - فطناشة - بشري - زاوية العانس - زاوية الخرب - أم الصمغة - زاوية الشرفقة - بوعبدالله - المنشية - القليعة - نفة - جزيرة الوحيشي - الزيرة البعيدة - الشوشة. أما منطقة العناد فقد تناول فيها المؤلف قري: طنبار - الرابطة - المنصورة - الجديدة - تلمين - تنيب. أما منطقتي راس العين والبحاير فقد تناول فيها قري: قبلي القديمة - الكغي - قبلي - جنعورة - استفطيمية - ليمافس - سعيدان. ثم منطقة الشارغ وتضم قري: بازمة - الرخماث - المساعيد - جمنة - القصر لحرمر - القلعة - القطعاية - ابنس - بشلي - البرغوثية - كلوامن - غليسية الفدارة - بني امحمد - البليدات - الجرسين - الطوبية). ثم منطقة دوز وما جاورها وتضم قري: دوز - غليسية - الجسي - زعفران - الصنم - نويل - الكليبية - الشكرية. وأخيراً منطقة الفوار وأخواتها، وتضم قري: غيدمة - بشني - الدرجين - عوينة - راجح - الفواز - الصابرية - قري رجيم معتوق. ويقدم المؤلف بكل منطقة بيانات موسوعية تتفاوت حسب ما تيسر له من جمع ميداني، مشيراً إلى موقع القرية وما دون حولها في المصادر تاريخياً وكذا المادة الشفهية، ثم الآثار الموجودة بها، ثم يسجل



وقد أسند المؤلف لفصول الكتاب بعض الصور الكاريكاتيرية لتوضيح آداب القهوة في كل مرحلة بطريقة مسلية، حيث أشار إلى أن الكتاب موجه لفئة الشباب. وقد أعد هذه الصور الفنان عادل خليل الحوسني بشكل محترف. وقد صنف عبدالله الهامور كتابه إلى خمسة فصول، خصص لكل منها أدباً من آداب صب القهوة مراعيًا تسلسل هذه الآداب قدر المُستطاع.

وقد بدأ الكتاب بعرض لآداب حامل الدلة وهو «المغنم» أو راعي الدلة أو «الصبيب» أو «المقهوي»، وهو الشخص الذي يصب القهوة، حيث أشار إلى أن راعي الدلة يجب أن يتحلى ببعض الآداب والتي حصرها المؤلف في 44 أدباً، أي أنها اشتملت نصف الآداب المسجلة بالكتاب تقريباً، منها أن يكون صاحب الدلة عند صبه القهوة حافي القدمين، وأن يكون واقفاً عند صبه القهوة، ويتميز بالمظهر الحسن، ولا يسمح لوالده بأن يصب القهوة للضيوف في وجوده، وأن يكون موقعه في أول المجلس قرب الباب، وأن يشرب ويجرب الفئجان الأول، وأن يتأكد من سلامة الفئجين قبل تقديم القهوة إلى الضيف، وأن يهز الفئجين التي بيده

المؤلف وصفاً دقيقاً لمساكن القرية، وارتباطها ببعض المزارات كمقامات الأولياء وغيرها، ثم يشرح الحراك الاجتماعي للسكان، والمقارنة بين المساكن القديمة والحديثة، مشيراً لأصل التسمية كلما أمكن. واختتم الجزيراوي كتابه بملحق احتوى بيانات أهم المجموعات والأعيان والطرق الصوفية بقرى نفزاوة أواخر القرن 19، وملحق آخر ضم معطيات حول بعض القطاعات بنفزاوة سنة 1959، ويان بعدد المساكن الصلبة (العريش) والقرى والخيام بنفزاوة سنة 1924. وأخيراً قدم لنا المؤلف قائمة بالمصادر الشفوية التي اعتمد عليها في جمع مادته، وضمت 76 إخباري من مختلف قرى الدراسة.

### آداب صب القهوة في الإمارات

صدر عام 2016 كتاب «آداب صب القهوة في الإمارات» لمؤلفه عبدالله خلفان الهامور اليمامي، عن معهد الشارقة للتراث، والكتاب في الحجم المتوسط في 130 صفحة. واعتمد الكتاب على التجارب والملاحظات الشخصية للمؤلف خلال خبراته الطويلة في هذا الموضوع، وكذا الرجوع لبعض المتخصصين، والمصادر العربية التي تناولت الموضوع، ومن ثم يُعد الكتاب وثيقة مهمة لتوثيق آداب القهوة وما يرتبط بها من ممارسات، بلغت ما يقرب من خمسة وتسعين أدباً لصب القهوة مما ورثه المؤلف وتعلمه وشاهده في هذا الأمر خلال ربع قرن من الزمان، لازم خلالها مجلس والده - رحمه الله - وكذا مجالسة الكبار ومجالسة العائلة؛ إذ كانت - كما يشير الهامور - مآلئ بالقيم والأخلاق والأدب والشعر وحب الوطن، وكذلك المشاهدة والمعايشة اليومية، حيث كان حريصاً كل الحرص على متابعة الأمور التراثية ومعرفة الآداب وما يختص به السنع الإماراتي من عادات وتقاليد. ويضيف المؤلف قد تكون هناك آداب سواء كانت أفعالاً أو أقوالاً أخرى لصب القهوة لم يرقف عليها، لدى بعض القبائل، وكذلك في بلدان عربية لها عاداتها وتقاليدها في صب القهوة.

قبل أن يصب فيها القهوة، وأن يمسك مقبض الدلة من الوسط وإصبعه الإبهام أعلى المقبض، وأن يرفع الدلة عن الأرض بطريقة هادئة وغير خاطفة، وأن يمسك الدلة باليد اليسرى والفناجين باليد اليمنى، وأن يكون عدد الفناجين التي يحملها بيده ثلاثة فقط، وإذا كان في المجلس رجل ذو وجهة يبدأ به، وإذا لم يعرف إلى من يقدم الفنجان الأول، يتقدم لوالده وهو يوجهه (حالة الشك) .. إلخ.

أما ما يخص واجبات الضيف وهي الآداب التي يتحلى بها الضيف أثناء شرب القهوة من تسلمه وشربه وتسليمه الفنجان، فقد بلغت 22 أدباً، منها أن يُقبل على صاحب الدلة بصدرة ووجهه عند أخذ الفنجان، وأن يتسلم الفنجان بثلاثة أصابع: الوسطى والسبابة والإبهام، وألا يشرب أكثر من ثلاثة فناجين؛ فلا يصح له الفنجان الرابع، وأقل ما يشربه فنجانان، وهذا هو الأفضل. ولا يصح له ترك شيء من القهوة داخل الفنجان ويسلمه لصاحب الدلة، وألا ينفخ في الفنجان ليبرد القهوة، لكن يحركه حركة شبه دائرية، وألا يخرج صوتاً عند شرب القهوة بشكل ملحوظ أو واضح، وألا يترك الفنجان في يده مدة طويلة وينشغل بالكلام، وإذا كان بجانبه شخص ذو وجهة، يُستحسن أن يقدم إليه فنجانه تقديرًا له. وأن يضغط بالفنجان على يد صاحب الدلة، إذا أراد زيادة كمية القهوة، وأن يأخذ الفنجان باليد اليمنى ويشرب ويسلمه باليد اليمنى كذلك، ولا يجوز له أن يأخذ الفنجان وهو واقف بل عليه الجلوس، وألا يكون واضعاً رجلاً على رجل أو متكئاً حينما يتسلم الفنجان. وألا يطيل الحديث مع صاحب الدلة أثناء أخذ الفنجان، وأن يقبل الفنجان الذي وجهه إليه صاحب المجلس، وألا يضع الفنجان على الأرض إلا إذا كانت له حاجة، وألا يتقدم الضيف لصب القهوة، ولو كان أصغر من في المجلس سناً، وللضيف الحق أن ينادي: فجانك يا راعي الدلة، إذا نسي الفنجان في يده، وأن يهز فنجانه عند الاكتفاء من شرب القهوة، ويقول (غنمت)، كما يحق له أن ينبه صاحب الدلة إلى عيب في الفنجان، وألا يسلم

فنجانه إذا تزامن انتهاؤه من شرب القهوة مع ذي وجهة أو كبير سن، وأخيراً على الضيف أن يستأذن صاحب الدلة أولاً إذا أراد الخروج والدلة (دايرة أو واقفة) قائمة.

أما الآداب المرتبطة بالقهوة والدلة والفناجين فقد جاءت في 12 أدباً، منها أن تكون الدلة والفناجين على درجة كبيرة من النظافة، وأن تكون الدلة صالحة لزل القهوة فيها، ولا تقدم القهوة فاترة أو محمومة؛ أي حرارتها ضعيفة، ولا يصب في الفنجان المشلوم أو الذي فيه شرخ، وأن تكون الفناجين ذات حجم واحد، كما يُمنع وضع الفناجين في صينية ويُطاف بها على الضيوف، وأن توضع الفناجين في طاسة فيها ماء إلى نصفها أو أقل بقليل وتسمى (طاسة الغسول)، وعند وصول ضيف جديد تُصنع له قهوة جديدة، ولا تُستخدم ألفاظاً مثل: (شكراً)، (عفواً) عند صب القهوة، وصاحب الدلة هو من يرد على من مدح القهوة، وأخيراً ينبغي ألا يتقدم الأبناء صغار السن أو من ليس لديه معرفة إلى صب القهوة.

وقد تناول الهامور بعض آداب صب القهوة عند أفراد العائلة والأصدقاء واشتملت تسعة آداب، جاء فيها: يُمنع جلسة القُرفصاء (التربع) على الذي يصب القهوة، ويُسمح له بالجلوس أثناء صبه القهوة، ولا بأس بأن يصب الأب القهوة لأولاده وكذلك الأم، كما يُسمح بالسوالف أثناء صب القهوة، وفي موسم القيظ، لا بأس بأكل الرطب وشرب القهوة في آن واحد، ولا مانع من زيادة عدد الفناجين إلى أكثر من ثلاثة في شرب القهوة عائلياً، كما يُسمح للأولاد في سن السابعة فأكثر بصب القهوة من باب تعليمهم، ولا بأس بكمية القهوة التي تُصب لكبير السن، أن تزيد على ربع الفنجان، ويجب غسل الفنجان بعد شرب القهوة ثم تسليمه راعي الدلة. وفي القسم الأخير من الكتاب سجل المؤلف بعض الآداب العامة التي لم ترد في الكتاب منها بعض العادات المرتبطة بدلة الولائم أو العزاء الكبيرة، حيث أن فنجان العزاء يكون واحداً ولا يزداد على اثنين، كما أن دلة العزاء يُستأذن صاحبها عند المغادرة، بل يُستأذن صاحب





العزاء، أما دلة ولائم الأفراح الكبيرة فتكفي الضيف فيها الإشارة إلى صاحب الدلة بالمغادرة، أما الشخص الذي لا يشرب القهوة فعليه الاعتذار لصاحب الدلة ويتحول الفرجان إلى الذي بجانبه، وفي المجالس الكبيرة في الوقت الحالي قد تكون هناك بعض الاستثناءات، غير أن الأصل أن تكون في المجلس دلة واحدة قائمة، وقد يتقدم الأب ليصب القهوة لأحد أبنائه.

والكتاب على هذا النحو يسجل بدقة علمية في الرصد والوصف والتحليل آداب صب القهوة، وفي الوقت ذاته اتسم أسلوب المؤلف بالبساطة والتشويق والمتعة في العرض مما يجعل الكتاب مرجعاً علمياً وأكاديمياً من ناحية، ومرجعاً ثقافياً وأدبياً وتعليمياً للأجيال القادمة من ناحية أخرى.

### بن شنب والثقافة الشعبية

وفي الجزائر أصدرت مديرية الثقافة لولاية المدية عام 2012 كتاباً حمل عنوان «الدكتور محمد بن شنب والثقافة الشعبية» ويتضمن سلسلة محاضرات الملتقى الوطني المنظم بإشراف المديرية يومي 12 و13 ديسمبر 2011 بجامعة المدية. وقد نشأ بن شنب (-1869 1929) في منطقة عين الذهب بالمدية، حيث حفظ القرآن عن شيخه أحمد بارماق، ثم توجه إلى تعلّم الفرنسية بالكتب الابتدائي، وحصل على شهادة مكنته من الالتحاق بالمدرسة الثانوية، ثم توجه إلى الجزائر العاصمة سنة 1886، والتحق بمدرسة المعلمين، وتخرج منها عام 1888، ثم عمل معلماً ثم توجه إلى الجامعة الجزائرية حيث حصل على شهادة اللغة العربية، كما حصل عام 1896 م حصل على شهادة البكالوريا، وعمل بعدها أستاذاً بالمدرسة الكتانية في قسنطينة، ثم ارتقى عام 1908 إلى درجة محاضر بالجامعة. ثم تقدم عام 1920 لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة الجزائر ثم عُين 1924 أستاذاً بكلية الآداب الكبرى في العاصمة. وقد أثقن إلى جانب العربية اللغة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والأسبانية والألمانية والفارسية، وشيئاً من اللاتينية

والتركية. وقد أشار مدير الثقافة في مقدمته للكتاب إلى أن اختيار محور الثقافة الشعبية في فكر العلامة محمد بن شنب (-1869 1929) جاء مؤسساً على سببين اثنين: أولهما: الأهمية التي تكتسبها الثقافة الشعبية كركن ركين في فهم واستيعاب تاريخنا الثقافي والاجتماعي، وثانيهما: التعرف على مدى اهتمام بن شنب بدراسة الثقافة الشعبية، ومدى مساهمته فيها، وكيف تعامل معها في ظل الهيمنة الاستعمارية.. كما أكد عبد الحميد بورايو إلى أن الوسط الثقافي والجامعي قد تلبه إلى أهمية ما أنجزه بن شنب في العديد من مجالات المعرفة الإنسانية، مثل دراسة التراث اللغوي والأدبي، مع التركيز على الخصوصية المغاربية ممثلة في التراث الأندلسي، ودراسة التراث الشعبي ممثلاً في أشكاله التعبيرية المختلفة كالأمثال والأشعار والعادات والتقاليد والعربية الدارجة. ويمكن أن نستنتج من موقف بن شنب استراتيجيته للثقافة الجزائرية في مجال البحث العلمي في الجزائر، باعتباره من أهم مؤسسي البحث العلمي فيها، والمتعلق باللغة العربية، بالدراسات الأدبية والثقافة الشعبية.

وقد سجل التاريخ لهذا الصرح العلمي عديد الصولات والجولات في مناظرة المستشرقين، محاورتهم ومجادلتهم، فأعجز بواقر علمه وبلاغته لسانه وكريم خلقه، فكان رجلاً عاشقاً لوطنه، متمسكاً بعرويته وإسلامه وانتمائه. وتعد الثقافة الشعبية في فكر بن شنب ومدى مساهمته فيها ركناً أساسياً في فهم واستيعاب التاريخ الثقافي والاجتماعي الجزائري، إذ تكشف عن كيفية تعامل الرجل معها في ظل الهيمنة الاستعمارية. وتضمن الكتاب محوران رئيسيان؛ الأول بعنوان «مفهوم الثقافة» اشتمل على بعض الدراسات المتخصصة من بعض الباحثين، بدأت بدراسة محروق اسماعيل المعنونة «العلامة بن شنب وأثاره الإبداعية»، حيث أكد على دور بن شنب في تحقيق المخطوطات والمنهج المتبع فيها، ومنها مخطوطة «البيستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان» لابن مريم التلمساني، و«عنوان الدراية فيمن عرف من علماء المائة السابعة ببجاية» لأبي العباس الغبريني. كما أشار إلى جهد بن شنب في جمع التراث المعنوي وحمايته في مرحلة عصيبة مرت بها الثقافة الشعبية، بمحاولة طمس عناصر هويتها الثقافية والباسها ثوباً تبشيراً على يد مجموعة من المستشرقين لخدمة أغراض استعمارية توسعية. كما أشار محروق إلى أن ابن شنب قاد مقاومة ثقافية ضد الاستعمار، مستعملاً سلاح إبراز الثقافة الوطنية العربية الإسلامية الأصيلة وإظهار التباين بينها وبين الثقافة الفرنسية الاستعمارية، ساعده على ذلك تكوين علمي رفيع المستوى، وإتقان متعدد للغات، دراية بفن التحقيق، وإطلاع على أسرار المنهج وخباياه عند المستشرقين، وهذا ما لم يتح لغيره من المفكرين والمحققين. كما ساط الضوء على منهج بن شنب في التصنيف في كتابه «أمثال العوام بأرض الجزائر والمغرب» الذي نُشر بين عامي 1905-1907 ببباريس في ثلاثة أجزاء، حيث اعتمد العلامة على كتب المعاصرين والأجانب في مجال التراث.

وفي المحور نفسه «مفهوم الثقافة» قدم العربي بوجلال دراسة بعنوان «محمد بن شنب حياته

وأثاره» عرض فيه لمولد بن شنب ونشأته، وأثاره ومؤلفاته، وكذا تحقيقاته للمخطوطات، وأسلوبه العلمي في البحث، فهو وإن كان أستاذاً لأدب العربية في الجامعة الفرنسية بالجزائر، ونال شهادة الدكتوراة في الآداب، فإنه في الواقع عالم أكثر مما هو أديب، وأبحاثه - وإن كانت في موضوعات أدبية - فهي أبحاث علمية على طريقة علماء المشرقيات لا نكاد نرى عليها مسحة أدبية. وتحت عنوان «أصالة الإيقاع في الشعر الشعبي الجزائري» كتب لوصيف لخضر بحثه مشيراً إلى أن الإيقاع في الشعر الملحون الجزائري وعناصره لا بد وأن يسبقه حديث عن الأوزان في الموشحات والأزجال لشيوعهما قديماً. فالموشحات هي أقدم تسمية شائعة ظهرت مقرونة باسم بلدها الأصلي الذي ظهرت فيه وهو الأندلس. أما عائشة ملكار فقد قدمت دراسة بعنوان «صورة المرأة في الثقافة الشعبية من خلال عينة من الأمثال في كتاب أمثال الجزائر والمغرب لمحمد بن شنب»، وقدمت الباحثة لمحة عن الكتاب، مشيرة إلى بعض الأمثال التي تذم النساء وتدعو إلى العنف، مثل «النساء بقرات إبليس - النساء كيتهن - ضربة النساء ما تتنسي.. إلخ. وتنتهي الباحثة دراستها بالإشارة إلى أن هذه العينة من الأمثال الشعبية المدروسة تؤكد أن صورة المرأة العربية ومن خلالها المرأة الجزائرية سلبية، أو هكذا ترسم لها هذه الأمثال الصورة في الظاهر، إلا أننا حين نتعمق تلك الأمثال نجد صورتها إيجابية، ويتضح ذلك من خلال نماذج التحليل التركيبي لهذه الأمثال. واختتم هذا المحور بدراسة لصاقد خشاب تحت عنوان «تاريخ الأرقام العربية: الرقم ثلاثة عند العرب أنموذجاً لابن أبي شنب» حيث استعرض تاريخ شكل الأرقام عند العرب، وأشار إلى اهتمام بن شنب بالرقم ثلاثة، حيث تُعد دراسته لهذا الرقم عند العرب من أغنى الدراسات وأضخمها حيث تتناول استشهادات من علم الكلام وأصول الدين والشرع، والشعر العربي والأمثال والحكم التي يحتل فيها العدد ثلاثة مكانة هامة، مع ترجمة وشرح لفصل من كتاب «برد الأكباد في الأعداد» في العدد ثلاثة عند الثعالبي والذي طبع 1927 تحت عنوان الرقم ثلاثة عند العرب.



وجاء المحور الثاني من هذا الكتاب المهم يحمل عنوان "مستقبل الثقافة الشعبية"، بدأ بدراسة لعبد الحميد بورايو بعنوان «مكانة كتاب أمثال الجزائر والمغرب لمحمد بن أبي شنب بين مصنفات الأمثال الشعبية الجزائرية»، مشيرًا إلى أن هذا الكتاب يعود إلى مستهل القرن العشرين، والمطلع على هذا العمل مقارنة بمن سبقوه نهاية القرن التاسع عشر (أمثال عبد الحميد بن هدوقة ووقادة بوتارن) سيجده أكثر اكتمالاً وتخصّصاً وتوثيقاً حيث عمد إلى مقارنة الأمثال. ويحتوي 3127 مثلاً شعبيًا، موثقة بصيغها التعبيرية الأصلية، مرتبة وفق الترتيب الأبجدي، ومترجمة إلى الفرنسية، موثقة من حيث مصادرها، مشروحة من طرف المصنف ومعلق عليها، ومن ثم فالكتاب يمثل ثروة لغوية هامة يعتمد عليها الدارسون في التعرف على اللغة العربية الدارجة المستعملة في حواضر البلدان المغاربية في النصف الأول من القرن العشرين. كما قدم لعمي عبد الرحيم دراسة بعنوان "مستقبل الثقافة الشعبية في ظل تحديات العولمة"، ناقش فيها مفهوم الثقافة عامة والثقافة الشعبية خاصة، مشيرًا إلى جبهة الحاضر وتحديات المستقبل، حيث أكد على أن المنظومة الفكرية العالمية أدركت قيمة الثقافة الشعبية من حيث أنها الوعاء الذي يحوي الطرح الهوياتي والحضاري، ثم تساءل في النهاية حول مصير الثقافة الشعبية أمام شبح العولمة، وما هي الإجراءات التي يمكن تفعيلها لحماية الثقافة الشعبية والرسمية من مخاطر العولمة، ومن بين الإجابات التي توصل إليها، نجد التفعيل الحقيقي لمظاهر الثقافة الشعبية، لأنها تعطي لكل مجتمع عناصر التميز والاستقلالية وتقوي الوحدة الوطنية، وذلك لتنوعها، وإنشاء المخابر ومراكز البحث التي تتكفل بمواد الثقافة الشعبية، مع تسخير الوسائل السمعية البصرية الضرورية ومسح شامل لكافة مواد الثقافة الشعبية على المستوى الوطني، وإنشاء بنك معلومات على الأنترنت ليكون مرجعاً للباحثين وملاً للشراخ المجتمع تعود إليه قصد الاطلاع على ثقافتها الشاملة كون الثقافة الشعبية أحد روافدها.

وقدم الباحث شيكو يميطة مداخلة بعنوان «زواج المسلمين بغير المسلمين في الجزائر في عهد الاحتلال الفرنسي»، وهو من الموضوعات التي اهتم بها بن شنب ونشره عام 1908 باللغة الفرنسية، حيث تعرض إلى مشكلة الزواج بين المسلمين وغير المسلمين بدءاً بذكر أشكال الزواج عند اليهود والمسيحيين. فهو يرى أنه توجد مصاهرة كبيرة بين الديانات السماوية الثلاث، وبما أن الديانة الإسلامية متحدرة بدون نزاع عن اليهودية والمسيحية، فليس من غير المجدي الإشارة بشكل إجمالي إلى أهم النصوص التي تذكر زواج اليهود بغير اليهود، وزواج المسيحيين بغير المسيحيين، قبل عرض ما يتعلق بزواج المسلمين بغير المسلمين. وأعقب ذلك دراسة بوحبيب حميد بعنوان «محمد بن شنب مترجمًا الشعر الشعبي: قصيدة "الورشان" لابن مسايب أنموذجًا». مشيرًا إلى أن هذه القصيدة يمكن تصنيفها ضمن شعر «الحنين والشوق» حنين إلى ديار الأحبة والمقصود هنا البقاع المقدسة وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم. ويخلص بوحبيب من خلال اقتفاء معالم ترجمة هذه القصيدة من مربوع إلى آخر، بأن بن شنب مترجم محنك يدرك لطائف المعاني ويحسن إعادة إنتاج التركيب الأقرب إلى طبيعة الجملة الشعرية لدى ابن مسايب، كما أن الغاية من الترجمة (وهي تعريف القارئ بالفرنسية بأنموذج من الشعر الشعبي) هي التي أملت على المترجم طريقة الترجمة، فقد كان يضع في الحسبان دومًا ذلك القارئ الغربي قليل المعرفة بأبجديات الثقافة العربية الإسلامية، ومن جهة أخرى بذل بن شنب جهدًا جبارًا في توثيق الترجمة، ولم يفته شاردة ولا واردة في التعريف بأسماء الأعلام والبلدان والشعائر. من أجل كل هذا، كان لابن شنب فضل الريادة في ترجمة الشعر الشعبي. واختتمت المداخلات والأبحاث في هذا المحور بمداخلة لنعيمة العقريب بعنوان «توثيق الأمثال الشعبية عند محمد بن شنب»، تناولت فيها منهجية بن شنب في توثيق الأمثال، من ناحية التصنيف والمصادر المرجعية، والبناء اللغوي.